بسم الله الرحمن الرحيم

جامعةُ اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

الاغتراب في شعر محمد القيسي

Alienation in Muhammad Al-Qaysi's Poetry

إعداد الطالب
عمر حسن العامري

إشراف الأستاذ الدكتور
يوسف حسين بكّار

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الأدب والنقد

الفصل الأول

2010 – 2011 م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الاغتراب في شعر محمد القيسي

Alienation in Muhammad Al-Qaysi's Poetry

إعداد الطالب:

عمر حسن إبراهيم العامري

بكالوريوس لغة عربية وآدابها، جامعة اليرموك، 2008م.

الرقم الجامعي: 2008101002

إشراف الأستاذ الدكتور

يوسف حسين بكّار

قدمت هذه الرسالة استكمالًا لمتطلبات نيل درجة الماجستير في تخصص اللغة العربية- أدب ونقد، من كلية الآداب في جامعة اليرموك.

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور يوسف حسين بكّار..... مشرفًا ورئيسًا

الأستاذ الدكتور علي أحمد الشرع..... عضوًا

الأستاذ الدكتور زياد صالح الزعبي..... عضوًا

الدكتور جمال محمد مقابلة..... عضوًا

إربد- الأردن 1431هـ- 2010م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهداء

❖ إليها، وهي ترتق ثقوبَ روحي، وتذبّ عنها قطعانَ الوحشة... **أمّي.**

❖ إليها، وهي ترفرف فوقي، بيضاءَ من غير سوء، تُهدْهِدُني، وترشقُني بضوئها الشّفيف... **روح أبي.**

❖ إليها، وهي تشحذ روحي بالأمل، وتزنّرها بالفرح البهيّ... **زوجتي.**

❖ إليهما، نجمين يومضان في برّية روحي البعيدة... **"سلمى"** و **"يَمان".**

❖ إليهم، وهم يعلّقون عليّ آمالَهم الكبيرة، وأمانيهم الغالية... **إخوتي وأخواتي.**

❖ إلى روح "المغنّي الجوّال".. "غرّيد الحزن الموزون".. "المشّاء حتى حدود الفضّة".. و "الغزير مثل دمع الأمّهات"... **محمد القيسي.**

إلى هؤلاء جميعًا أهدي هذه الرسالة، مشفوعةً بسهري وبوحي ومحبّتي.

عمر

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فهرس المحتويات

المحتوى الصفحة

الإهداء ..... ب

فهرس المحتويات ..... ج

ملخّص ..... هـ

مقدّمة 1

مدخـــل

أوّلًا:مفهوم الاغتراب: 4

الاغتراب في اللغة: 7

الاغتراب في الموروث العربي: 10

الاغتراب في الفكر الفلسفي الغربي..... 14

(1) عند هيجل 14

(2) عند ماركس 17

(3) عند إيريك فروم 19

ثانيًا: محمد القيسي:إطلالة على سيرته الذاتية وأهم مكوّناته الإبداعية والثقافية.... 21

أعماله الأدبية:..... 25

محمد القيسي: مكوّناته الإبداعية والثقافية 28

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول: تجليات الاغتراب

أولًا: الاغتراب والمكان 36

ثانيًا: الاغتراب والمرأة..... 59

ثالثًا: الاغتراب والموت..... 88

رابعاً: الاغتراب والذات 108

الفصل الآخِر: الأشكال التعويضية للاغتراب

المبحث الأوّل: استدعاء الشخصيات التراثية 131

عنترة العبسي نموذجًا للشخصيات الأدبية: 133

أبو ذر الغفاري نموذجًا للشخصية الدّينية..... 138

عزّ الدين القسّام نموذجًا للشخصيات التاريخية: 141

"ممنون" نموذجًا للشّخصية الأسطوريّة:..... 146

المبحث الثاني: الارتداد إلى الماضي/ الطّفولة 151

المبحث الثالث: التّجوال..... 166

المبحث الأخير: الموروث الفلكلوري والمأثورات الشعبية الفلسطينية: 172

خاتمة 187

قائمة المصادر والمراجع..... 190

أولًا: الكتب 190

ثانيًا: المجلات والدوريات 197

الملخص باللغة الانجليزية 199

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ملخّص

تهدف هذه الدراسة، بصورة أساسية، إلى استجلاء أبرز تمظهرات الاغتراب في شعر محمد القيسي، التي تجلّت في تعالقها بأربعة عناصر: المكان، والمرأة، والموت، والذات. كما تهدف، أيضًا، إلى الوقوف على الأشكال التّعويضية التي استخدمها الشاعر، واعيًا وغير واعٍ، لرأب الصّدع النفسي، وردم الهوّة بينه وبين ذاته المغتربة، التي تعدّ محورًا ونواة تدور حولها شتّى أشكال الاغتراب وصوره. وقد تمثّلت الجوانب التعويضية عنده في خمسة هي: استدعاء الشخصيات التراثية، والارتداد إلى الماضي/ الطفولة، والتجوال، وتوظيف الفلكلور والمأثور الشعبي الفلسطيني، والتشبّث بالأمل.

وقد غلب على المنهج الذي استخدمه الباحث، في دراسته هذه، ملمح الوصف والتحليل، منطلقًا من النص الشعري، موليًا إيّاه أهمّية كبرى، مستعينًا- ما دعت الحاجة- بالمعطيات السيرذاتية للشاعر من خلال حواراته ومؤلّفاته غير الشّعرية، وببعض الدراسات التي كُتبت عن تجربته- والتي لا تتجاوز، في مجملها، البحوثَ القصيرة، والمقالاتِ الصحفيةَ السريعة- شريطة ألّا تتعارض الرؤيا والمقولة، في كلّ تلك المظانّ التي أفادت منها الدراسة، مع مقولة النّص الشعري ورؤياه، بحسب ما يراه الباحث.

وتناولت الدراسة مصطلح "الاغتراب" بمفهومه الشامل متبنّيةً رأي من عدّ "الغربة" و "الاغتراب" شيئًا واحدًا- ومن هؤلاء ريتشارد شاخت- رغم أن بعض الدّارسين مايز بين المصطلحين، قاصرًا الغربة على الابتعاد المادّيّ أو المكانيّ عن الوطن ومتعلّقاته، وعادًّا "الاغتراب" شكلًا من أشكال الابتعاد المعنويّ والفكريّ والشّعور باللّاجدوى وعدم الانسجام وعدم الرّضا عن المجتمع والماحول.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مقــدّمة

ليست ظاهرة الاغتراب– التي يدور مفهومها على العزلة والغربة وعدم الانسجام مع المحيط– بغريبة ولا مستحدثة، بل هي قديمة قدم الإنسان، لا سيما الإنسان المبدع، الذي ظلّ يحاور مفردات الوجود ويشرع بوّابة الأسئلة على مصراعيها، باحثًا عن أسرار الكون ومستجليًا آفاق المستقبل. فهي ظاهرة تضرب عميقًا في جذور التاريخ الإنساني، عانى منها المثقفون والمبدعون عامّة، وتباينت ردود أفعالهم تُجاهها، فتراوحت بين الاستسلام والانسحاب والعزلة من جهة، والرفض والثورة والمقاومة من جهة أخرى، ومن ثَمّ ظهرت تجلّيات هذه الظاهرة في غير حقل من حقول الفن والإبداع، وعلى رأسها الشعر.

لعلّ أهم أسباب هذه الظاهرة التي تلبّست المبدعين أكثر من غيرهم هي إلحاحهم على الحرية، ركنًا من أركان العملية الإبداعية الناجحة، ناهيك بالحساسية الزائدة والروح المستشرفة التي يمتلكها المبدع الذي يرى الكون والأشياء "بعين ثالثة" تنفذ إلى كنه الأشياء، وتستجلي غوامضها.

تسعى الدراسة إلى تقصّي تمظهرات الاغتراب في النصوص الشعرية للشاعر محمد القيسي، والعمل على ربطها بظروف إنتاجها، والإفادة منها في تعزيز نسقية القراءة والتأويل وإنتاج الدّلالة. كما تسعى أيضًا إلى تقصّي الأشكال التّعويضيّة التي لجأ إليها، واعيًا أو غير واعٍ، شكلاً من أشكال المقاومة وردّ الفعل والتشبّث بالحياة، ثم كسر إيقاع الاغتراب الذي ظلّ يلح عليه في مواطن كثيرة من شعره.

أما أهمية الدراسة فتكمن في أمرين: الأول أنها تتناول شاعرًا مهمًّا غزير الإنتاج، ذا حسّ إبداعيّ عال، كرّس حياته كلّها للإبداع، وعلى رأسه الشعر، واستطاع أن ينجز خلال عمره الإبداعي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(1968- 2002) قرابة الأربعين مؤلفًا توزّعت بين الشعر والنص المفتوح والسيرة، ناهيك بالظروف المعقّدة والمتشابكة التي مرّ بها الشّعب الفلسطيني، والتي شكّلت مرتعًا خصبًا للارتقاء بالتجربة الإبداعية الفلسطينية عامّة، وتجربة القيسي خاصّة.

أما الأمر الآخر فخلوّ الساحة النقدية من دراسة استقصائية متكاملة تتناول أيًّا من الظواهر الموضوعية أو الأسلوبية عند الشاعر محمّد القيسي رغم حضوره المتميز، ورغم الفنّية العالية والشاعريّة المتدفّقة التي امتلكها، فهو – كما يقول إبراهيم خليل- يحافظ دائمًا "على تقديم جديد متميز في كل مشروع يخوض معتركه ويقتحم أسواره" كما يصفه أيضًا بأنه "من الشعراء الذين ظلمهم النقد طويلًا في الوقت الذي يجود فيه بسخاء على من هم أقلّ منه براعة وتجديدًا في الشعر والنثر، وهذه دعوة للنقاد لكي يلتفتوا مجدّدًا إلى هذا الشاعر وشعره"، لذا جاءت هذه الدراسة بما يشبه التلبية لمثل تلك النداءات التي أطلقها بعض النقاد والدارسين مطالبين بالالتفات إلى تجربة القيسي الشعرية.

أمّا لماذا ظاهرة الاغتراب تحديدًا، فلأنّها الأوضح والأشيع في تجربته، ولأنّها تشكّل خيطًا يخطم سلسلة من التداعيات والظواهر الأخرى عنده مثل: الموت، والحزن، والمرأة، والمكان، والتجوال، وتوظيف التراث...، وغيرها من الظواهر الموضوعية المهمّة.

لكي تنهض الدراسة بما تقدَّمَ من أهداف فقد انتظمت في مدخلٍ وفصلين اثنين. فأمّا المدخل فقد تناول فيه الباحث مفهوم الاغتراب في اللغة وفي التراث العربي وعند أهم الفلاسفة الغربيين ومدى تلازم الاغتراب بالإنسان لا سيما الإنسان المثقف والمبدع. كما ألمح إلى عمق الإشارات الأولى التي تبدأ بالكتابات الفلسفية واللاهوتية القديمة، وعند فلاسفة الإغريق القدامى، وفي سفر التكوين في الدراما الإنسانية المتعلقة بخلق الإنسان ورحيله عن الجنّة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

كما تناول الحديث عن سيرة الشّاعر، وأهمّ مكوّناته الثقافية والإبداعية التي أسهمت في صياغته شاعرًا وإنسانًا، وانعكست بمختلِف تجلّياتها على منجزه الإبداعي لا سيما الشعري منه.

أما الفصل الأول، الذي يتحدّث عن تجلّيات الاغتراب، فقد قسّمه الباحث أربعة أقسام: الأول للاغتراب والمكان، والثاني عن الاغتراب والمرأة، والثالث عن الاغتراب والموت، والأخير عن الاغتراب والذات.

وأمّا الفصل الآخر فقد تناول الحديث عن الأشكال التعويضية التي كانت بمثابة مسكّنات للآلام ومطمئنات للذات الشاعرة التي ترزح تحت وطأة الاغتراب والحزن والألم. وقد تمثلت هذه الأشكال في أربعة ملامح: استدعاء الشّخصيات التراثيّة، والارتداد إلى الماضي، والتّجوال، وتوظيف الموروث الفلكلوريّ والمأثورات الشعبيّة.

وأخيرًا أتقدم بجزيل الشّكر وعظيم الامتنان للأستاذ الدكتور يوسف بكّار، الذي غمرني بلطفه، وحفّني برعايته، وأفاض عليّ من بحر علمه، ولم يضنَّ عليّ بإسداء النصح والتوجيه. كما أتوجّه بالشكر إلى الاساتذة الأكارم والعلماء الأجلّاء أعضاء لجنة المناقشة، الذين تكرّموا بقراءة البحث وتقديم ملاحظاتهم عليه، فكانوا، كما عهدناهم دائمًا، حراصًا على إسداء النّصح وتقديم يد العون والمساعدة لكلّ طالب علم جادّ.

الباحث

إربد 25/ ذو الحجة/ 1431هـ.

الموافق 1/ 12/ 2010 م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مدخل

أوّلًا: مفهوم الاغتراب:

استحوذ موضوع الاغتراب على اهتمام كثيرين من الدارسين والباحثين والمفكرين والفلاسفة، فتناولوه بالبحث والاستقصاء، وأفردوا له كتبًا وبحوثًا وندواتٍ، وحظي بمساحة واسعة من الانتشار والتناول لما له من حضور في مختلف الحقول المعرفية والحياتية: النفسية والاجتماعية والسياسية والدينية والفلسفية واللاهوتية والاقتصادية والأدبية.... ولعلّ هذا التنوع في مراتع هذا المصطلح، وتلوّن بيئاته، إضافة إلى اختلاف الأطر النظرية والمنهجية المتّبعة في تحليله ودرْسه، أضفى نوعًا من الغموض والضّبابية والتداخل على دلالاته ومعانيه. فقد اتّخذ هذا المصطلح، في الماضي كما في الحاضر، معاني متعددة، ابتداء من "الحرمان من الملكية إلى العمل القسري، ومن عبادة المال إلى الأمراض النفسية، ومن القلق إلى السلبية السياسية، ومن التمرد إلى ضعف الإيمان، ومن الغربة عن الله في اللاهوت إلى غربة الفردي عن الاجتماعي في الفلسفة"[1]

وقضية الاغتراب قضية ضالعة في القدم، وإن لم يتم الحديث عنها والتنظير لها إلا حديثا، فوجود الظاهرة أو الحالة غير الحديث عنها والتقعيد لها، فقد اقترن وجود تلك الظاهرة بوجود الإنسان نفسه، الإنسان الذي عانى من ضروب شتى من الاغتراب، سواء النفسي أم الاجتماعي أم السياسي أم الديني أم غيرها. ويمكن رد فكرة الاغتراب والحديث عنها- كما يقول شاخت- إلى مطالع الفكر

1 . المقدمات الكلاسيكية لمفهوم الاغتراب، ص5، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص، 1991.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المدوّن، وقد احتلت مرتبة مهمّة في فكر معاصري هيجل وماركس –مثل جوته وكيركجور– تعادل تلك المرتبة التي احتلتها في فكر هيجل وماركس ذاتيهما.[1]

وقد ظلت قضية الاغتراب من ملازمات الإنسان في كل زمان ومكان، ولا يكاد يخلو عصر من العصور من هذه الظاهرة، ما جعل إريك فروم يقول: "فطالما أن هناك مسافةً بيني وبين الآخر، وبيني وبين ذاتي، وبيني وبين الأشياء، فلا بد وأن أشعر بالاغتراب، وطالما أن هناك هوّةً شاسعة بين المثال والواقع، بين الحلم والحقيقية، فلا بد وأن نشعر بالغربة..."[2] إن فروم، هنا، يؤكد مسألة التلازم القائم بين الإنسان والاغتراب. ويؤكد ذلك أيضًا كل من توماس هوبز وجون لوك، إذ اعتبرا أنّ الإنسان تخلى عن "حقه الطبيعي بالعيش الحرّ من أجل انتقال السيادة منه إلى المجتمع السياسي أو الدولة. وتكلّم جون جاك روسو عن [كذا] تنكّر الإنسان لذاته بتسليمه سيادته في الحياة الطبيعية معتبرًا أن مثل هذا النوع من الاغتراب أمر عبثيّ وبلا معنى إن لم تنتقل السيادة إلى المجتمع نفسه"[3]، ولمّا كان قيام المجتمع من الضرورات، وأن ذلك لا يتأتّى إلا بشيء من التنازل عن الحرّيات الفردية لمصلحة الجماعة– وهذا ما يدعوه علماء الاجتماع بالعقد الاجتماعي– فإن قضية الاغتراب تصبح ركنًا أساسيًا في الوجود، بحسب توماس هوبز وجون لوك.

وإذا كانت قضية الاغتراب مرتبطًا وجودها، بصورة أو بأخرى، بوجود الإنسان، فإنها أكثر ارتباطًا بالإنسان المثقف أو المبدع من غيره من الناس، ذلك أن المبدع أشد حساسية وأكثر استجابة

---

1 . ريتشارد شاخت، الاغتراب، ص60، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

2 . حسن محمد حسن حماد، الاغتراب عند إريك فروم، ص159، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1995.

3 . حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية: متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، ص37.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لمعطيات الحياة ضمن رؤى استشرافية ميتافيزيقية، ربّما لا تتأتى لغيره من الناس العاديّين، "فالشخص الخلّاق، ربما بحكم كونه كذلك، شخص غير متوافق، يضع التقاليد موضع التساؤل أو يخرج عنها، وكلما كانت أصالته أكثر عمقًا كلما [كذا] ازداد عمق اضطراره للاغتراب عن مجتمعه"[1]

أمّا عن تاريخ هذا المفهوم (الاغتراب) فمن خلال النظر في كتابات المتتبّعين لرحلته نجدهم يلمحون إلى عمق الإشارات الأولى التي تبدأ بالكتابات الفلسفية واللاهوتية القديمة، وعند فلاسفة الإغريق القدامى، وفي سفر التكوين في الدراما الإنسانية المتعلقة بخلق الإنسان وسقوطه ورحيله عن الجنة ، ويتمتّع هذا المفهوم بحيوية عالية في الفكر الديني المسيحي، ثم استمر هذا المفهوم موضوعًا يجذب إليه كثيرين من المفكرين الغربيين، وبعد أن كانت التفسيرات القديمة بهذا المفهوم تنطلق من الأسس الميتافيزيقية الغيبية والروحية صارت مع مرور الزمن تعتمد على عناصر الواقع الاجتماعي في معالجة هذا المفهوم وتحليله.[2]

وقد استخرج مصطلح الاغتراب أول مرة من كتابات هيجل، وكان يرِد معادلًا لمصطلحين استخدمهما ماركس نقلًا عن هيجل أولهما: مصطلح "Entausserung" والآخِر مصطلح "Entfremdung" أما المصطلح الأول فيشير إلى الجوانب الخارجية للذات، على أن تكون هذه الجوانب نتيجة لبيع عمل الإنسان، أمّا المصطلح الثاني فيتضمن معنى الغربة أو التشيّؤ "Reification" الذي يعني معاملة الفرد معاملة الموضوع أو الشيء الذي يفقد توحده في هذه

---

1 . ريتشارد شاخت، الاغتراب، ص35.

2 . قيس النوري، **"الاغتراب– اصطلاحًا ومفهومًا وواقعًا"**، مجلة **عالم الفكر**، مج1، عدد1، الكويت، 1979، ص19.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العملية. والمعنى الآخر يشير إلى الحالة الاجتماعية والسيكلوجية التي تكون فيها خبرات الفرد مفعمة بإحساسه بالبعد والانفصال عن المجتمع.[1]

وإذا ما أردنا استكناه خفايا مصطلح الاغتراب والولوج إلى تخومه فإن ذلك يستدعي، أولًا، أن ننظر في الدلالات اللغوية له، ذلك أن اللغة هي شكل من أشكال الإبداع الاجتماعي، وأن أي مصطلح هو دالّ لغوي، ومن ثم فهو يبوح بمعناه الاصطلاحي، إن لم يصرّح بجانب كبير منه.

الاغتراب في اللغة:

الأصل اللاتيني لكلمة اغتراب هو Alienatio ، ويستمد هذا الاسم معناه من فعل Alienate بمعنى تحويل شيء ما لملكية شخص آخر، أو الانتزاع أو الإزالة، وهذا الفعل مشتق بدوره من فعل آخر هو Alienus الذي يعني "الآخر".[2] وما زال مصطلح الاغتراب يستخدم في اللغة الإنجليزية ليشير إلى مضمون المصطلح اللاتيني "Alienatio" ومتضمّناته.[3] ففي الفرنسية، مثلًا، Alienation، وفي الألمانية Entfremdung، وقد تعدّدت دلالات هذا المصطلح لكنها "تشير في العموم، على نحو ما لاحظ المهتمون بقضية اغتراب الإنسان في المجتمعات الحديثة والمعاصرة، إلى أن الأصل اللاتيني لمصطلح الاغتراب مشتق من الفعل Alienare والذي اشتقّ من الفعل Alienus (غير منتمي [كذا]، أو غير متطابق مع الآخرين) وهو مشتقّ من مصطلح Alius ويعني (الآخر، كموضوع) والحقيقة أن الاستخدامات المعيارية لمصطلحي المغترب Alienat والاغتراب Alienation في اللغة الفرنسية هي عين الاستخدامات المعيارية لمصطلحي المغترب Alienat

---

1 . السيد على شتا، نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع، ص19، دار عالم الكتب للنشر والتوزيع، الرياض، 1984.

2 . ريتشارد شاخت، الاغتراب، ص63.

3 . السيد على شتا، نظرية الاغتراب، ص19- 20.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والاغتراب Alienation في اللغة الإنجليزية. ومن ثم تعددت استخدامات مصطلح الاغتراب فشملت: انتقال الملكية، والتصدع الذهني، واغترابَ داخلِ الشخصية."[1]

ويشير شاخت إلى أن الاستخدام التقليدي لمصطلح الاغتراب يتضمّن حالات الانفصال التي تسبقها أشكال مناظرة للوحدة، "من هنا يبدو أنه ليس مما يتضمن تعسّفًا القول بأن استخدامه يتعين أنه يظل مقيدًا على هذا النحو حيث إن ذلك سيتفق مع الالتزام بالهيكل الأساسي للاصطلاح ذاته، فالمقطع الأخير من هذا الاصطلاح سواء في اللغة الإنجليزية أو في اللغة الألمانية يشير إلى عملية أو "تطور" وبالتالي فإن معناه الحرفي في اللغتين هو التحول إلى ما هو غريب أو جعل شخص ما غريبا"[2]

وتعدد معاني الاغتراب جعلها تبدو، أحيانا، وكأنها دون معنى محدد، إذ يورد إريك فروم أهم معاني الاغتراب الواردة في "دائرة المعارف البريطانية" وهي[3]:

انعدام القدرة powerless، وفقدان المعنى meaningless، وفقدان المعايير normalessness، وغربة الذات self estrangement ، والعزلة الاجتماعية social isolation ، والغربة الثقافية cultural estrangement .

ويورد شاخت أيضا ما جاء في قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية الصادر عام 1888 فعْلَي "يغرب" و "يغترب" مصرّحًا "بأنهما يعنيان التحويل إلى ما هو غريب أو مفارق، أو التحول في

---

1 . السيد على شتا، نظرية الاغتراب، ص20– 21.

2 . ريتشارد شاخت، الاغتراب، ص313.

3 . The new Encyclopedia Britannica, vol.1, Article "Alienation" Helen Hemingway Benton, Publisher, Chicago, London, Toronto, 1973, 1974، نقلًا عن: حسن محمد حماد، الاغتراب عند إيريك فروم، ص8.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المشاعر والعواطف أو جعل شخص ما كارهًا أو معاديًا"[1]. والمتأمل للتعريف السابق يدرك أن حالة الاغتراب، بحسب هذا التعريف، تنطوي على إشارة إلى أن الاغتراب قد يكون طوعيًا، وقد يكون قسريًا. والذي يدل على ذلك استخدام الكاتب لفظتين متباينتين في المعنى، وإن كانتا مشتقتين من جذر واحد، هاتان اللفظتان هما "التحويل"، و "التحوّل"، فالتحويل مصدر للفعل "حوّل" المتعدي، أما "التحوّل" فمصدر للفعل "تحوّل" ويعني انتقال الشيء، بذاته، من حال إلى أخرى، ما يقودنا إلى التطرق إلى المعنى القانوني لهذا المصطلح، وهو ما يتعلق بالملكية. "ففي هذا السياق كان الفعل alienare يدل على نقل أو تحويل أو تسليم أي شيء إلى شخص آخر. وعلى هذا فإن ما هو ملكي، عقارًا كان أو مالًا أو غير هذا من الأشياء التي هي في حيازتي، ليصبح، خلال عملية النقل هذه، شيئًا آخر غيري وغريبًا عني، لأنه دخل ضمن نطاق ملكية إنسان آخر"[2]

فالاغتراب، إذًا، قد يكون طوعيًا عن إرادة وقصد، وقد يكون قسريًا بأثر من سلطة خارجية، ولعلّ الحالة الثانية المتأتية من السلطة الخارجية هي الأكثر رواجًا واستخدامًا في معاني الاغتراب، لذا نجد ماركيوز، مثلًا، يقول في تعريف الاغتراب "هو وصف لحال الإنسان الواقع تحت هيمنة سلطة ما تسلبه ذاته وماهيته وإمكانياته، وتدفعه إلى واقع مغاير لحقيقته تمامًا. واختلف الفلاسفة حول طبيعة هذه السلطة أو القوة المؤدية إلى اغتراب الإنسان، هل هي قوة لاهوتية أم رأسمالية، طبقية أم جنسية، سياسية أم اقتصادية"[3]

---

1 . ريتشارد شاخت، الاغتراب، ص65.

2 . محمود رجب، الاغتراب سيرة مصطلح، ص32، القاهرة، دار المعارف، ط4، 1993.

3 . سهير عبد السلام، مفهوم الاغتراب عند هربرت ماركيوز، ص22، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2003.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويبقى من المتعذّر الوصول إلى تعميمات حول استخدام مصطلح الاغتراب في الآداب الاجتماعية الحديثة، "ويعد استخدامه فيما يتعلّق بشكل من أشكال الانفصال من جانب الفرد عن أحد مجالات المجتمع هو أكثر الاستخدامات شيوعًا"[1]

الاغتراب في الموروث العربي:

لا يخلو تراثنا العربي اللغوي والأدبي، كذلك، من إشارات مختلفة إلى قضية الاغتراب، ففي لسان العرب نجد تحت مادة "غ ر ب": الغرب والمغرب: بمعنى واحد. غربت الشمس: غابت في المغرب؛ وكذلك غرب النجم، وغرّب. والغرب: الذهاب والتخفي عن الناس. وفي الحديث: أن الرسول- صلى الله عليه وسلم- أمر بتغريب الزاني سنة إذا لم يحصن؛ وهو نفيه عن بلده. والغَرْبة والغَرْب: النوى والبعد. ويقال غرّب في الأرض وأغرب إذا أمعن فيها؛ قال ذو الرمة: "أدنى تقاذُفه التغريب والخبب". والتغريب: النفي عن البلد. ويقال: اغربْ عني أي تباعد، ومنه الحديث: أنه أمر بتغريب الزاني؛ التغريب: النفي عن البلد الذي وقعت الجناية فيه. والتغرُّب: البعد. وفي الحديث: أن رجلًا قال له: إن امرأتي لا تردّ يد لامس، فقال: غرّبها أي أبعدها؛ يريد الطلاق. والغربة والغرب: النزوح عن الوطن والاغتراب؛ قال المتلمس:

ألا أبْلِغا أفناءَ سعدِ بنِ مالكٍ رسالةَ من قد صار، في الغُربِ، جانبه

والاغتراب والتغرب كذلك؛ تقول منه تغرّب واغترب.. ورجل غرب وغريب : بعيد عن وطنه. واغترب الرجل: نكح في الغرائب، وتزوج إلى غير أقاربه.[2]

---

1 . ريتشارد شاخت، الاغتراب، ص213- 214.

2 . ابن منظور، لسان العرب المحيط، ، دار لسان العرب، دار الجيل، بيروت، 1988، مادة "غ ر ب"

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي الصّحاح نجد كذلك "الغربة: الاغتراب، تقول منه تغرّب، واغترب، بمعنىً، فهو غريب وغُرُب أيضًا بضم الغين والراء... والجمع الغرباء. واغترب فلان، إذا تزوج إلى غير أقاربه. وفي الحديث "اغتربوا لا تضووا". والمغرّب: الذي ياخذ في ناحية المغرب. وقال قيس بن الملوح:

وأصبحْت من ليلى الغداة كناظرٍ من الصبحِ في أعقابِ نجمٍ مغرّبِ

والتغريب: النفي عن البلد. وأغرب الرجل: جاء بشيء غريب. وأغرب الرجل: صار غريبًا. وغَرُب أي بعُد. ونوى غرْبةٌ، أي بعيدة. وغربة النوى: بعدها.[1]

ولا يقتصر ورود لفظة الاغتراب على تراثنا المعجمي حسب، لكن تعداه، أيضًا، إلى غيره من كتب الأدب والدين والفلسفة والتصوف وغيرها، فها هو ذا أبو الفرج الأصفهاني ينقل في كتابه "أدب الغرباء" قولا للمؤمل بن جعفر البندنيجي يقول فيه "فقد الأحبة في الأوطان غربة، فكيف إذا اجتمعت الغربة وفقد الأحبة"[2]. ويقول أيضًا على لسان عبد الله بن عبد الله: "ما أذلّ الغريب وإن كان في صيانة، وأشجى قلب المفارق وإن أمن الخيانة"[3]

أما التوحيدي فقال في كتابه "الإشارات الإلهية" يصف الغريب ومحنه، والغربة وعجائبها "هذا وصف غريب نأى عن وطن بُني بالماء والطين، وبعُد عن أُلّافٍ له عهدهم الخشونة واللين، ولعله عاقرهم الكأس بين الغدران والرياض، واجتلى بعينيه محاسن الحدق المراض، ثم إن كان عاقبة ذلك كله إلى الذهاب والانقراض، فأين أنت عن قريب قد طالت غربته في وطنه، وقلّ حظه ونصيبه من

---

1 . الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979، مادة "غ ر ب".

2 . أبو الفرج الأصبهاني، كتاب أدب الغرباء، ص32، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1972.

3 . نفسه، ص57.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حبيبه وسكنه؟! وأين أنت عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان؟ قد علاه الشحوب وهو في كِنّ، وغلبه الحزن حتى صار كأنه شَنّ. إن نطق نطق حزنان منقطعًا، وإن سكت سكت حيران مرتدعًا، وإن قرب قرب خاضعًا، وإن بعد بعد خاشعًا، وإن ظهر ظهر ذليلًا، وإن توارى توارى عليلًا، وإن طلب طلب واليأس غالبٌ عليه، وإن أمسك أمسك والبلاء قاصدٌ إليه؛ وإن أصبح أصبح حائل اللون من وساوس افكر [كذا](*) ، وإن أمسى أمسى منتهب السّر من هَواتِك الستر، وإن قال قال هائبًا، وإن سكت سكت خائبًا؛ قد أكله الخمول، ومصّه الذّبول، وحالفه النّحول؛ لا يتمنّى إلّا على بعض بني جنسه، حتى يُفضي إليهم بكامنات نفسه؛ ويتعلّل برؤية طلعته، ويتذكّر لمشاهدته قديم لوعته؛ فينثر الدموع على صحن خدّه، طالبًا للراحة من كدّه".[1] وقال: "هذا غريب لم يتزحزح عن مسقط رأسه، ولم يتزعزع عن مهبّ أنفاسه. وأغرب الغرباء من صار غريبًا في وطنه، وأبعد البعداء من كان بعيدًا في محلّ قربه..."[2]

وهذا ابن عربي أيضًا يشير إلى الغربة الأولى قائلًا: "فأول غربة اغتربناها وجودًا حسّيًا عن وطننا غربتنا عن وطن القبضة عند الإشهاد بالربوبية لله علينا، ثم عمرنا بطون الأمهات فكانت الأرحام وطننا، فاغتربنا عنها بالولادة، فكانت الدّنيا وطننا واتخذنا فيها أوطانًا فاغتربنا عنها بحالة تسمى سَفرًا وسياحة، إلى أن اغتربنا عنها بالكلّية إلى موطن يسمى البرزخ، فعمرناه مدّة الموت فكان وطننا، ثم اغتربنا عنه بالبعث إلى أرض السّاهرة، فمنّا من جعلها وطنًا، أعني القيامة، ومنّا من لم يجعله وطنًا... وأما قولهم في الغربة إنها الاغتراب عن الحال من النفوذ فيه، فتلك غربة أخرى، وذلك أن أصحاب الأحوال لا شك أن لهم النفوذ والتحكم، وبها يكون خرق العوائد لهم المشهورة في العالم،

---

* . لعل الصّواب هو "الفكر".

1 . أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، ص113- 114، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1981.

2 . المصدر نفسه، ص115.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فإذا أطلعوا على أن الحال لا أثر له فيما ظهر له من الفعل عند قيامه بهم فيما أعطاه الكشف لم يرضوا به فاغتربوا عنه، وقالوا الوقوف معه وبال على صاحبه، فيرون أن الغربة عنه غاية السعادة، وأنه من أعظم حجاب يحجب به الإنسان، وأنه موضع المكر والاستدراج، فإن العاقل لا يقف في موطن إمكان المكر فيها، بل ينبغي له ألّا يقف إلا في موضع يكون على بصيرة فيه، كما فعل موسى في غربة الوطن "ففررت منكم لما خفتكم فوهب لي ربي حكمًا وجعلني من المرسلين" فاغترب بجسمه عن وطنه خوفاً منهم"[1]

ويفرد ابن قيم الجوزية في كتابه "مدارج السالكين" فصلًا سماه "في منزلة الغربة" تحدث فيه عن حديث النبي- صلى الله عليه وسلم- "بدأ الإسلام غريبا وسيعود غريبا كما بدأ، فطوبى للغرباء".

والغربة عند ابن الجوزي ثلاثة أنواع[2]: الأول غربة أهل الله وأهل سنة رسوله بين هذا الخلق، وهي الغربة التي مدح رسول الله- صلى الله عليه وسلم- أهلها. والثاني غربة مذمومة، "وهي غربة أهل الباطل، وأهل الفجور بين أهل الحق، فهي غربة بين حزب الله المفلحين، وإن كثر أهلها فهم غرباء على كثرة أصحابهم وأشياعهم، أهل وحشة على كثرة مؤنسهم، يعرفون في أهل الأرض، ويخفون على أهل السماء". والأخير غربة مشتركة، لا محمودة ولا مذمومة، "وهي الغربة عن الوطن، فإن الناس كلهم في هذه الدار غرباء؛ فإنها ليست لهم بدار مقام، ولا الدار التي خُلقوا لها"

كما أفرد، كذلك، فصلًا تحدث فيه عن معنى الاغتراب ودرجاته، ناقلًا كلامًا للشيخ الهروي يقول فيه: "الاغتراب: أمر يشار به إلى الانفراد عن الأكفاء" ثم يتابع شارحا ذلك: "كل من انفرد

---

1 . ابن عربي، الفتوحات المكية، 2: 528- 259، دار صادر، بيروت، د.ت.

2 . ابن قيم الجوزية، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، ص890- 895، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، دمشق، مؤسسة الرسالة ناشرون، منشورات مروان دعبول، 2008.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بوصف شريف دون أبناء جنسه فإنه غريب بينهم؛ لعدم مشاركِه، أو لقلّته". أما درجات الاغتراب فهي عنده ثلاث أيضًا: الغربة عن الأوطان، بمعنى الابتعاد والانفراد عن الوطن. وغربة الحال، وهي غربة الصالحين بين المفسدين. وغربة الهمّة، وهي غربة طلب الحق.[1]

والملحوظ من خلال ما تقدم من كلام سلفنا حول مفهوم الاغتراب أن دلالته، عندهم، تتوافق بدرجة كبيرة مع الدلالة المعجمية لهذا المصطلح، وإن اتخذت عند ابن عربي شكل الاغتراب الوجودي الكوني، فيما ركّز ابن القيم على الاغتراب الديني رغم حديثه عن أنواع أخرى من الاغتراب.

الاغتراب في الفكر الفلسفي الغربي:

أما للوقوف على الدلالات الاصطلاحية لمفهوم الاغتراب فلا بد لنا من تناول هذا المصطلح عند أهم من كتب فيه ونظّر له، من رواد الفكر الفلسفي الحديث:

(1) عند هيجل (1770- 1831م):

يكاد يجمع الباحثون والمهتمون بقضية الاغتراب على أن هيجل يعد أول مفكر يستخدم مصطلح الاغتراب على نحو منهجي ومفصل[2] وهو أول من ارتقى به إلى مرتبة الأهمية الفلسفية[3] حتى إنه سمي بأبي الاغتراب[4]

---

1 . ابن قيم الجوزية، مدارج السالكين، ص895- 897.

2 . محمود رجب، الاغتراب سيرة مصطلح، ص9، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1993.

3 . ريتشارد شاخت، الاغتراب، ص59.

4 . محمود رجب، الاغتراب سيرة مصطلح، ص13.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن مصطلح الاغتراب أخذ عند هيجل ازدواجية دلالية، فهو يشير، من ناحية، إلى معنى إيجابي يتمثل في تمازج الروح وتجليه على نحو إبداعي في الطبيعة أولًا، ومن ثم في مختلف أضرب الحضارة بعد ذلك، ويشير، من ناحية أخرى، إلى معنى سلبي، يتمثل في عجز الذات عن التعرف على ذاتها في مخلوقاتها من الأشياء والموضوعات.[1]

ويوضح السيد شتا المقصود بالازدواجية التي ذهب إليها هيجل في فهمه للاغتراب قائلًا: "وما نعنيه بالاستخدام المزدوج لمفهوم الاغتراب، هو ذلك الاستخدام الذي يشير لسلب [كذا] المعرفة، وسلب الحرية باعتبارهما بعدين أساسيين يقوم عليهما الفهم النسقي لمفهوم الاغتراب"[2] الذي عدّه هيجل وضعًا "ينشأ حينما يطرأ تغير في مفهوم شخص ما عن ذاته، إنه ليس شيئًا يفعله المرء أو النتيجة المقصودة لتصرف صدر عن عمد ، فالمرء يجد نفسه وقد حل هذا الوضع بساحته"[3] أما "التخلي" أو "التسليم"– بالمعنى الثاني للاغتراب– فهو– في تصور منظّري العقد الاجتماعي– شيء مقصود تمامًا، إنه يتضمن تنازلًا واعيًا أو تسليمًا، يهدف إلى ضمان تحقيق غاية مرغوب فيها هي الوحدة مع البنية الاجتماعية[4]

يستخدم هيجل اصطلاح الاغتراب، إذًا، لا ليشير إلى أنواع الانفصال المختلفة التي يتضمنها المصطلح حسب، إنما ليشير إلى نوع من التسليم أو التضحية بالخصوصية والإرادة التي تعدّ أمرًا ضروريًا لقهر أنواع معينة من عمليات الانفصال تلك، وهذا المعنى الأخير هو ما أطلق عليه لفظ

---

1 . المصدر نفسه، ص15.

2 . السيد علي شتا، نظرية الاغتراب، ص35.

3 . ريتشارد شاخت، الاغتراب، ص97.

4 . المصدر نفسه، ص97.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"التخلي"[1]. ومفهوم "التخلي"، عنده، يقود إلى اتحاد الفرد بالجوهر الاجتماعي نتيجة لتنازله عن فرديته. على أن هذا الاستعمال الأخير يبدو كما لو كان تلاعبًا لفظيًا لاختلاطه بالمعنى الأول. لأن فحوى ما يستخلص مما كتبه هيجل حول الموضوع هو أن الفرد الذي يعجز عن الاتحاد بالجوهر الاجتماعي يقع في تجربة اغتراب النفس، كما أن الفرد الذي يتنازل عن نفسه ليحقق هذا الاتحاد يتعرض، هو الآخر، إلى هذا النوع من الاغتراب أيضًا[2]

ومن خلال التعريفات الأخرى التي أوردها هيجل لمفهوم الاغتراب نجده يركّز على حق الفرد في الملكية، التي تتعالق بشكل كبير مع الحرية. فالاغتراب، عنده، "حالة اللاقدرة أو العجز التي يعانيها الإنسان عندما يفقد سيطرته على مخلوقاته ومنتجاته وممتلكاته، فتوظف لصالح غيره بدلًا من أن يسيطر هو عليها لصالحه الخاص"[3] ما يجعله غير قادر على تقرير مصيره والتأثير في مجرى الأحداث التاريخية لا سيما تلك التي تهمّه وتسهم في تحقيق ذاته وطموحاته وآماله.[4] فهيجل، كما يبدو، يولي الملكية أهمية كبرى إذ يعدّها التجلّي الأول للحرية، وبهذا يكون أيّ قيد عليها هو، بالتالي، قيدًا على الحرية واستلابًا لها.[5]

والحرية التي ينشدها هيجل هي ضدّ الاغتراب، تمامًا، فهي تعني "امتلاك الإنسان لذاته امتلاكًا تامًا واعيًا... وأن يكون الإنسان واحدًا مع نفسه، أما الاغتراب فعلى النقيض يقصد به انفصال

---

1 . المصدر نفسه، ص105.

2 . قيس النوري، **"الاغتراب- اصطلاحًا ومفهومًا وواقعًا" مجلة عالم الفكر**، مج1، عدد1، الكويت، 1979، ص21.

3 . حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، ص11.

4 . حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، ص37- 38.

5 . المقدّمات الكلاسيكية لمفهوم الاغتراب، ص170.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

الإنسان عن ذاته وأفعاله والآخرين، انفصالًا تبدو معه هذه الأمور كلها وكأنها غريبة عنه وخارج نفسه"[1]

من خلال ما تقدم نلحظ أن هيجل ركز على بعدين في فهمه لقضية الاغتراب: أولهما الضرورة، والتي تعني، عنده، "الاعتماد على الطبيعة، ورضوخ الإنسان لما تفرضه عليه من حدود. فالإرادة والضرورة كلاهما يقع داخل الخبرة الفردية كعامل عقلاني. ومن ثم تكون الضرورة ضرورته الخاصة، بقدر ما تكون الإرادة إرادته الخاصة"[2]. أما البعد الثاني لقضية الاغتراب عند هيجل فهي الحرية، التي فهمها من خلال العلاقة الجدلية بينها وبين الضرورة والاغتراب، فإذا كانت الحرية هدفًا ساميًا للإنسان، عن طريقها يسترجع ذاته، إلا أنها ترتبط بحالتين متلازمتين في هذا الوجود هما الضرورة والاغتراب.[3]

(2) عند ماركس (1818- 1883):

لم ينظر ماركس كسابقه هيجل إلى الاغتراب نظرة ازدواجية، بل كانت نظرته أحادية تمثلت في المعنى السلبي لمفهوم الاغتراب. ويميز ماركس ثلاثة أنواع من الاغتراب تعود في مجملها إلى الاغتراب الاقتصادي الذي عدّه أساسًا لكل الأشكال الأخرى من الاغتراب، وهذه الأنواع الثلاثة هي[4]:

أ. اغتراب العمل: يتضح هذا النوع من الاغتراب في المجتمعات الرأسمالية حيث لا يعكس العمل شخصية الإنسان العامل ولا اهتماماته، بل يعكس شخصية رب العمل ورغبته وطموحاته، وهكذا

1 . محمود رجب، الاغتراب سيرة مصطلح، ص112- 113.

2 . السيد علي شتا، نظرية الاغتراب، ص36.

3 . المصدر نفسه، ص39.

4 . ريتشارد شاخت، الاغتراب، ص145.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يصبح العمل غريبًا عن الإنسان الذي لا يفتقر إلى وسائل الإنتاج. وهذا النوع من الاغتراب، في نظر ماركس، هو المهاد المشترك لكل أشكال الاغتراب الأخرى.

ب. اغتراب الناتج: يرى ماركس- مؤكدًا فكرة أن اغتراب العمل هو المهاد المشترك لكل أشكال الاغتراب الأخرى- أن اغتراب العمل هو ما يقود إلى اغتراب الناتج، فالعامل بعد إتمام عمله، يراه قد تحول إلى جهة أخرى غريبة عنه ومعادية له، وبالتالي يشعر بالاغتراب عن منتجه الذي جبل بعرقه وروحه وفكره.

ج. اغتراب الذات: هذا الضرب من ضروب الاغتراب هو نتيجة للضربين السابقين، فعمل الإنسان جزء من حياته وجهده وربما ذوقه، أو قل هو ذاته بصورة متموضعة، بالتالي يصبح الاغتراب عن العمل شكلًا من أشكال الاغتراب عن الذات.

وينظر ماركس إلى الاغتراب باعتباره "العملية التي يفقد الفرد خلالها قدرته على التعبير عن ذاته، التي تحولت وصارت تبدو متمثلة في استغلال إنتاج العمال بواسطة الرأسمالي"[1] فهو يشير هنا إلى وظيفة الاغتراب بالنسبة لطبقة البروليتاريا ، التي تشعر بذات مسحوقة بوساطة الاغتراب الذاتي.[2]

---

1 . Bell, D., the Rediscovery of Alienation,(the Journal of philosophy, November. 1959.) Vol. Ivi. N. 24. P. 933- 965 نقلًا عن السيد شتا، نظرية الاغتراب، ص125.

2 . Bell, D., the Rediscovery of Alienation,(the Journal of philosophy, November. 1959.) Vol. Ivi. N. 24. P. 933- 965 نقلًا عن السيد شتا، نظرية الاغتراب، ص125.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"ورغم أن ماركس قد أخذ المفهوم عن هيجل بمعنييه، الخضوع والانفصال، إلا أنه قد ركز على الاستخدام القائم على سلب الحرية، وما ترتب عليها من تطبيقات متنوعة تتعلق بالعمل والإنتاج وعلاقات العمل"[1]

فالرأسمالية، عند ماركس، تمثل عائقًا كبيرًا في طريق تحقيق رغبات الأفراد وطموحاتهم، "وينكر عليهم تحقيق حياة تسودها الدوافع الإنتاجية المثمرة"[2] وهي أيضًا عامل من عوامل الاغتراب ليس للعامل حسب بل للناس جميعًا. فالناس يشعرون بالاغتراب، في اعتقاده، في ظروف تقسيم العمل، "لأن رأس المال والعمل هما وجهان للعلاقة نفسها وأن "السخرة" البشرية باعتقاده هي حقيقة ماثلة في علاقة العامل بالإنتاج. ويخلص ماركس إلى القول بأن جميع أصناف السخرة ما هي إلا تحويرات ونتائج حتمية لهذه العلاقة، إذ يضطر الناس للدخول إلى علاقات هي في الواقع خارجة عن إرادتهم، وأنهم مجبرون على أداء أدوار مقررة في نطاق النظام الاقتصادي وفي المجتمع ككل، وأن هذه العلاقة الاجتماعية تعمل على سلخ إنسانيتهم، بحكم استقلالها عن مشاعرهم وأفكارهم"[3].

(3) عند إيريك فروم (1900- 1980):

ينظر فروم إلى الاغتراب باعتباره ظاهرة سلبية تمامًا، فالإنسان المغترب في تصوره إنسان مريض من الناحية الإنسانية، رغم أنه قد يبدو سويًا بمعيار النظرة الحديثة للصحة العقلية.[4]. ومن ثم

---

1 . السيد علي شتا، نظرية الاغتراب، ص126.

2 . قيس النوري، "الاغتراب- اصطلاحًا ومفهومًا وواقعًا" مجلة عالم الفكر، مج1، عدد1، الكويت، 1979، ص27.

3 . قيس النوري، "الاغتراب- اصطلاحا ومفهوما وواقعا" مجلة عالم الفكر، مج1، عدد1، الكويت، 1979، ص27.

4 . حسن حماد، الاغتراب عند إيريك فروم، ص125.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كانت هذه النظرة إلى الاغتراب باعتباره حالة مرضية دافعًا لفروم للبحث عن وسائل علاجية لقهر هذه الظاهرة، فتوصل إلى صياغة بعض الأسس التي من شأنها التخلص من حالة الاغتراب وهي[1]:

1. الوعي بالاغتراب وطرح الأوهام والقدرة على تحمل العزلة.
2. بزوغ الأمل.
3. بعث الإيمان ومناهضة الصنمية.[2]
4. الارتباط التلقائي بالعالم.
5. تشييد المجتمع السوي.

يتفق فروم مع الفلاسفة الوجوديين على ضرورة تحرير الإنسان من تسلط القوى الخارجية المتمثلة في المجتمع والدولة وسائر القوى الدكتاتورية الأخرى.[3] فهو يفترض أن الإنسان الحديث "يعيش تحت وهم أنه يفعل ما يريد، وأنّ أفعاله هي أفعاله، وأن شعوره هو شعوره، وفكره هو فكره، ولكن الواقع أنه يفعل ويفكّر ويشعر بما هو مفروض عليه أن يفعله أو يفكر فيه أو يشعر به"[4] مما يسبب اغترابًا عن الذات ينظر إليه الباحثون على صورتين: الأولى أنه نمط من التجربة يرى الفرد نفسه فيها كما لو كانت غريبة ومنفصلة عنه، بمعنى انفصالها عن ظرف إنساني مثالي[5] أما الصورة

---

1 . المصدر نفسه، ص126.

2 . ليس المقصود بالصّنميّة تعدد الآلهة، فالفرق بين التوحيد والتعدد ليس في مسألة عدد الآلهة، "بل يكمن في الفرق الجوهري في واقعة الاغتراب الذاتي، أو اغتراب الذات، فالصنم ما هو إلا خلق الإنسان وقد أصبح متسيّدًا لخالقه، وفي عبادة الصنم انفصال عن الذات وفقدان لها... فالإنسان في عبادة الصنم إنما يعبد شيئًا ميتًا قد صنعه بنفسه، وهو بهذا الفعل يحوّل نفسه إلى شيء... وبدلًا من أن يدرك ذاته كإنسان مبدع وخلاق فإنه يدرك ذاته فقط بشكل غير مباشر، بالخضوع لحياة ميتة في الأصنام، من ثم يصير غريبًا عن حياته الإنسانية وعن إمكانياته الخلاقة" (انظر: حسن حماد، الاغتراب عند إيريك فروم، ص46).

3 . حسن حماد، الاغتراب عند إيريك فروم، ص65.

4 . المصدر نفسه، ص127.

5 . قيس النوري، "الاغتراب– اصطلاحا ومفهوما وواقعا" مجلة عالم الفكر، مج1، عدد1، الكويت، 1979، ص18.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

الثانية فتتمثل في "افتقاد المغزى الذاتي والجوهري للعمل الذي يؤديه الإنسان وما يصاحبه من شعور بالفخر والرضا"[1]

ثانيًا: محمد القيسي: إطلالة على سيرته الذاتية وأهم مكوّناته الإبداعية والثقافية.

هو محمد خليل إبراهيم القيسي، شاعر فلسطيني، ولد في قرية كفر عانة قضاء يافا عام 1944م، ثم خرج مع أهله من فلسطين في عام النكبة 1948م، وتنقل في قراها مع عائلته إلى أن وصل إلى مخيم الجلزون عام 1950م، حيث تلقى تعليمه الابتدائي في مدرسته التابعة لوكالة الغوث. أما دراسته الإعدادية فكانت بين مدرسة المخيم ومدرسة بير زيت الحكومية، ثم ما لبث أن انتقل إلى رام الله لمتابعة دراسته الثانوية هناك، حيث تخرج فيها عام 1964م.[2]

بدأ القيسي كتابة الشعر مبكرًا، إذ نشر قصائده الأولى في أواسط الستينات في بعض المجلات التي كانت تصدر آنذاك، مثل "الآداب"، و "دراسات عربية"، و "شعر"، و "الأفق الجديد"، وفي بعض الصحف مثل "الأنوار" و "النهار" وغيرهما.[3] ولفتت قصائده المبكرة تلك انتباه بعض النقاد والدارسين أمثال رجاء النقاش، وغالي شكري، وصبري حافظ، وعبد الرحمن الكيالي، وشوقي بغدادي،

---

1 . المصدر نفسه، ص19.

2 . انظر: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، 1995، حرف الميم. وانظر كذلك إبراهيم خليل: محمد القيسي- الشاعر والنص، ص17، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998.

3 . محمد القيسي، الدعابة المرة: مقاربات القصيدة، المرأة، المنفى، ص146- 177، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2002، وانظر كذلك: الشاعر والنص، ص9.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كما درس شعره آخرون منهم إبراهيم خليل، وخليل السواحري، وخليل أحمد خليل، وياسين رفاعية، وأحمد دحبور، ورشاد أبو شاور، وفخري صالح، وقصي الحسين، وغيرهم.[1]

غادر القيسي الضفة الغربية إلى الكويت للعمل عام 1965، حيث تعاون مع الإذاعة الكويتية والصحافة هناك فكتب التمثيليات والبرامج الأدبية والمنوعات، إلى أن عصفت به وبشعبه نكسة حزيران 1967م[2] وكانت " انطلاقة جديدة بالرصاص للشعب الفلسطيني عبر مجاهل النكسة ... وكانت أغلى أمنية لكل شاب أن يعانق أرضه عبر حمل (البارودة)... وكان محمد القيسي من هؤلاء الشباب الذين جسدوا رؤياهم بالالتحام ببؤرة (الفعل)... وخرج الشاعر مهمومًا من داخل دائرة (الفعل) التي حاول من خلالها أن يجسد أحلامًا عاشها، وانتظرها ربع قرن من الزمان.. وكانت- بلا شك- تجربة الفعل هذه لها أغوارها في حياة الشاعر سواء النفسية أم الشعرية..تفتحت عيونه لأول مرة -بالنسبة له - على أبناء بلاده يحملون السلاح في محاولة لتقرير المستقبل والآتي.. لم يأتلف مع هذا الواقع.. وعلى ما يبدو اختلف مع رموزه البشرية.. وخرج الشاعر مهموما.. يحمل صليبه على كتفه"[3] فانتقل إلى الأردن حيث التحق بإعلام المقاومة الفلسطينية عام 1968م، ثم ما لبث أن انتقل إلى لبنان لمتابعة دراسته الجامعية في تخصص اللغة العربية وآدابها، وتخرج هناك عام1971م.[4]

وبعد أن أنهى تفرغه العلمي، تعاقد مع حكومة المملكة العربية السعودية عام 1971م ليعمل في تدريس اللغة العربية في مدينة الدمام، وعمل في الوقت نفسه في الصحافة الثقافية، لكنه ما لبث أن غادر السعودية إلى الكويت مرة أخرى، ليعمل في الصحافة والإذاعة عام 1975م، ثم انتقل إلى

---

1 . محمد القيسي، **"الشاعر بقلمه"**، في كتاب: محمد القيسي- الشاعر والنص، إبراهيم خليل، ص9.

2 . محمد القيسي، **"الشاعر بقلمه"**، في كتاب محمد القيسي- الشاعر والنص، ص18.

3 . محمد القيسي، الدعابة المرة، ص17، 18.

4 . محمد القيسي، **"الشاعر بقلمه"**، في كتاب: محمد القيسي- الشاعر والنص، ص18.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

ليبيا للعمل في التدريس، وهناك كوّن علاقات وصداقات ثقافية مع اتحاد الطلبة الليبيين، وأسهم في نشاطاته الثقافية، وظل هناك إلى أن حُلّ الاتحاد.[1]

وفي عام 1977م عاد إلى الأردن ليستقر فيه مع عائلته، حيث عمل في صحيفة "الأخبار" الأردنية مشرفًا على ملحقها الثقافي اليومي، لكنه ما لبث أن فُصل منها إثر نشره قصيدة "أطفال بنغازي اليتيمة" التي احتجت عليها السفارة الليبية في الأردن.[2]

كذلك عمل في التلفزيون الأردني، وقدم فيه برنامجًا بعنوان "الملتقى الثقافي" استمر دورتين متتاليتين قبل أن يتم فصله تعسفيًا عام 1978م، ثم مُنع من السفر والعمل في الأردن بعد ذلك لسنوات، وخلال سني المنع تلك كتب الكثير من البرامج الإذاعية لصالح شركات الإنتاج الفنية الأهلية، كما أنجز بعض الأعمال الدرامية مثل "أيام الحب والموت" لصالح شركة "بابل" للإنتاج الفني مع المخرج صلاح أبو هنود، وكتب قصائد غنائية لغير عمل تلفزيوني مثل مسلسل "حدث في المعمورة".[3]

وفي أثناء اجتياح إسرائيل للبنان وحصار بيروت عام 1982م تولى الإشراف على إصدار "النشرة الصحفية" في مكتب منظمة التحرير الفلسطينية في عمان، وكتب افتتاحيتها اليومية إلى ما بعد خروج المنظمة من لبنان ببضعة أسابيع إذ توقفت النشرة.[4]

---

1 . محمد القيسي، "الشاعر بقلمه"، في كتاب: محمد القيسي- الشاعر والنص، إبراهيم خليل، ص18- 19.

2 . المصدر نفسه، ص19.

3 . المصدر نفسه، ص19.

4 . المصدر نفسه، ص20.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

سمح له بالسفر عام 1983م، فشارك في مهرجان الشقيف الذي أقيم في غير عاصمة عربية بعد شتات المقاومة. بعدها غادر عمان متوجها إلى تونس، وأقام هناك عامين، أنجز خلالهما كتابة "الهواء المقنّع- خمسة عشر عامًا في الاعتقال الصهيوني"، إضافة إلى كتابته بعض أعماله الشعرية المهمة مثل "كتاب حمدة" و "مجنون عبس" و "شتات الواحد".[1]

حاز عدة جوائز شعرية أهمها جائزة ابن خفاجة الأندلسي للشعر عام 1984م، التي يقدمها المعهد الثقافي العربي الإسباني في مدريد، عن ديوانه "منازل في الأفق"، وسافر، على هامش هذه الجائزة، إلى إسبانيا وزار كلًا من مدريد، وغرناطة، وقرطبة، وطليطلة، وإشبيلية، وملقا، وكتب هناك بعض النصوص الحزينة عن الغجر ولوركا، وتجول في قرية الشاعر، وزار بيته، وبعض الأماكن التي كان يرتادها ويحل فيها.[2] كما نال أيضا جائزة البابطين للإبداع الشعري عام 1998م عن ديوانه "ناي على أيامنا" [3]

وفي العام ذاته نال جائزة عرار الشعرية التي تمنحها رابطة الكتاب الأردنيين عن مجمل أعماله الشعرية، حيث أقيم حفل خاص بتلك المناسبة[4] وألقى الشاعر كلمة أكد فيها ضرورة الفن وارتباطه بالحياة، واستذكر حياة عرار الضاجة بالبحث والقلق والمعاناة و "العفوية الأخّاذة" والنزعة الصدامية مع العائلة والسلطة والمجتمع.

عاد القيسي من تونس عام 1986م ليستقر في الأردن، ويتفرغ للكتابة الإبداعية والقراءة والأسفار، محافظًا، في الوقت نفسه، على التزامه مع منظمة التحرير الفلسطينية مشاركًا في مؤتمرات

---

1 . محمد القيسي، **"الشاعر بقلمه"**، في كتاب: محمد القيسي- الشاعر والنص، ص20.

2 محمد القيسي، الدعابة المرة، ص18.

3 . المصدر نفسه، ص214.

4 . محمد القيسي، **"الشاعر بقلمه"**، في كتاب: محمد القيسي- الشاعر والنص، ص20.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المجالس الوطنية الفلسطينية. إلى أن عاد، بعد اتفاقية أوسلو، إلى أرض الحكم الذاتي في فلسطين المحتلة.[1]

أعماله الأدبية:

يُعدّ الشاعر محمد القيسي من الشعراء غزيري الإنتاج، فقد أنجز خلال عمره الإبداعي ما يناهز أربعين عملًا إبداعيًا هي:

أ. الأعمال الشعرية:

1. راية في الريح، دمشق (د.ن) 1968.
2. خماسية الموت والحياة، دار العودة، بيروت 1970.
3. رياح عز الدين القسام، بغداد (د.ن) 1974.
4. الحداد يليق بحيفا، بيروت: دار الآداب، 1975.
5. إناء لأزهار سارا، زعتر لأيتامها، بيروت: دار ابن رشد، 1979.
6. إشتعالات عبد الله وأيامه، بيروت: دار العودة، 1981.
7. كم يلزم من موت لنكون معًا، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1983.
8. الوقوف في جرش، عمان (د.ن)، 1984.
9. منازل في الأفق، دمشق (د.ن)، 1985.
10. كل ما هنالك، بيروت: دار العودة، 1986.

1 محمد القيسي، "الشاعر بقلمه"، في كتاب: محمد القيسي– الشاعر والنص، ص23.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

11. الأعمال الشعرية (64-84) بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987 ويضم الدواوين التسعة الأولى.

12. عازف الشوارع، عمان: دار الكرمل، 1987.

13. كتاب حمدة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1988.

14. شتات الواحد، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1989.

15. مضاءة بجمالها ومضاء أنا بحزني، باريس: دار المتنبي، 1990.

16. مجنون عبس، عمان: وزارة الثقافة، 1991.

17. كل هذا البهاء وكل شفيف، باريس: دار المتنبي، 1992.

18. صداقة الريح، عمان: (د.ن) 1993.

19. أذهب لأرى وجهي، بيروت (د.ن) 1995.

20. مراثي أوغاريت، بيروت (د.ن) 1996.

21. ناي على أيامنا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996.

22. ماء القلب، فلسطين، 1998.

23. مخطوطات الموسيقي الأعمى، بيروت، 1999.

24. الأعمال الشعرية (ثلاثة مجلدات) بيروت، 1999.

25. مخطوط في العشق (مختارات) القاهرة، 2000.

26. الأيقونات والكونشيرتو، بيروت، 2001.

27. منمنمات أليسا، بيروت، 2002.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للأطفال والفتيان:

1.أغاني المعمورة، عمان: دار الأفق الجديد، 1982.

2.في هوى فلسطين، عمان: دار الأفق الجديد، 1983.

نثـر:

1. أرخبيل المسرات الميتة (مزامير أرضية) عمان: (د.ن)، 1982.

2. الهواء المقنّع (15 عاماً في الاعتقال الصهيوني) تونس (د.ن) 1986.

3. عائلة المشاة (نص) عمان: بيت عيبال للكتاب، 1990.

4. الموقد واللهب (حياتي في القصيدة) عمان: وزارة الثقافة، 1994.

5. كتاب الابن –سيرة الطرد والمكان– بيروت، 1997.

6. الدعابة المرّة– مقاربات القصيدة، المرأة، المنفى (حوارات)، دمشق 2002.

7. أباريق البلّور (يوميات صحراويّة) (سيرة) المؤسسة العربية ، 2002.

8. الحديقة السرية، دار الآداب (رواية)، بيروت، 2002.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

شعر ونثـر:

1. ثلاثية حمدة (كتاب حمدة، كتاب الابن، كتاب أوغاريت)، بيروت، 1997.

محمد القيسي: مكوّناته الإبداعية والثقافية

من خلال استعراض حياة القيسي، نجد أنها حياة مفعمة بالحركة، وزاخرة بالأحداث المفصلية، والعلامات الكُبَر،التي أسهمت أيّما إسهام في صياغة شخصيته، وتكوين مُنْجَزه الأدبيّ والثقافيّ والمعرفيّ والإبداعيّ، ولعلّ كبرى تلك المحطات كانت أمّه "حمدة"، تلك الأم التي أشرعت أمامه بوابة الشعر على مصراعيها من خلال مواويلها الضالعة في الحزن والألم والجوع والتشرد والضياع والفقد، وكانت ذاكرة الشاعر تسجّل، واعيةً وغيرَ واعيةٍ، كلّ ما تشاهد وتسمع وتحس. لقد أثْرت "حمدة"، ربّما دون أن تدري، خزانة خياله، عمّدته بحزنها الطويل، فصاغته شاعرًا يمتاح من معين العذاب والغربة والحزن والحنين والقلق والتجوال. يقول: "تفاعُل أمي وارتعاشها أمام تلك المواويل والأغاني الشعبية القديمة هزّني، وقرأت في عينيها ماذا يفعل الشعر والغناء في الذات الإنسانية الموجعة... جمعتُ كل ما تقول.. حفرتُه في الذاكرة، صار شيئا مني، كان ذلك في بداية الستينيات، وظهر أثر هذا الموروث على مساحة الكثير من قصائد "راية في الريح"."[1] ويقول أيضا: "حمدة هي أمي. وهي التي شكلتني وأعطتني المعنى. وحين أسترجع ذاكرة حياتي الخاصة وما حفلت به من تجوال ونزوع إلى البعيد، تصفعني ذكرى أنني كنت ابنا عاقّا لحمدة التي ماتت في غيابي المعنوي والتي شكّل غيابها نوعًا من

1 . من حوار معه بعنوان "الكلمة المقاومة"، أجراه أحمد مطر، مجلة الرائد الكويتية، 1971، في كتاب: الدعابة المرة، محمد القيسي، ص16.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإحساس بالذنب عميقًا".[1] لقد كانت أغاني أمّه ومواويلها التي غالبًا ما كانت تقولها أثناء غسل الملابس، أو وهي تخيط الفِراش أو تعدّ الطعام، كانت تهزّه وترعشه، وكان يصغي إليها مسجلًا كلّ ما تقول من مواويل، وحين كان يذهب ليجمع الحطب من الكروم والجبال، كان يُخرج من جيوبه الورق، ويغنّي بين الأشجار مُرجّعًا مواويلها، التي شكّلت أبجدياته الأولى في الكتابة.[2]

لقد كان للنغم والإيقاع فعل السحر في نفس الطفل الذي كان يتشكل في تؤدة، ليصير إلى عالم الشعر والكتابة والإبداع، من هنا نجد القيسي يربط- في سياق حديثه عن بداياته- بين ما كان يسمعه من أمّه من مواويل، وما كان يسمعه من المغنّي الجوّال على ربابته. يقول: "...يمكن القول أيضا إن البداية متصلة بخيوط من ذلك الشاعر الجوّال، صاحب الربابة، الذي كان يجيء إلينا وينشد في مقاهي المخيم بأداء تمثيلي باهر وصوت نفّاذ، سِيَرَ بني هلال والزير سالم وسيف بن ذي يزن... ذلك الشاعر ذو الساق الواحدة، والربابة المحروقة، ولونه الرمادي المائل إلى السواد، لم يغب عن ذاكرتي حتى الآن، ولعله بعد أغاني أمي ومواويلها من علمني وقادني إلى فن القول."[3]

وكما كانت "حمدة" تلحّ على ذاكرة الشاعر في جل كتاباته الشعرية والنثرية، لا سيما بعد افتقاده إياها، وكما كانت حمدة، أيضًا، تشكّله على نوْلها الخاص شاعرًا مبدعًا، فقد كان للمرأة بصورتها المطلقة حضور متميّز أيضًا، فقد أثّرت في تشكيل مسيرته الإبداعية، إلى حدّ تجعل من القيسي يقول: "المرأة رفيقة كانت أو حبيبة، تفعل في حياتنا ما لا تفعله كل الكتب والثقافات، ذلك

---

1 . من، حوار معه بعنوان "القصيدة والتجوال"، أجرته أليس سلوم، مجلة الدولية، باريس، 8 أيلول 1990. في كتاب: الدعابة المرة، محمد القيسي، ص134.

2 . من، حوار معه بعنوان "المكان الواحد قتل السفر المحدود قتل"، أجراه حسان أبو غنيمة، جريدة الدستور الأردنية، 2- 3 حزيران 1979. في كتاب: الدعابة المرة، محمد القيسي، ص43.

3. من حوار معه بعنوان "المكان الواحد قتل السفر المحدود قتل"، أجراه حسان أبو غنيمة، جريدة الدستور الأردنية، 2- 3 حزيران 1979. في كتاب: الدعابة المرة، محمد القيسي، ص44.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الضوء يتسلل إلينا، فيمنحنا الدفء والحركة وحيوية التفكير. لكنها حين تغيب توقظ فينا إحساسًا عميقًا بالمرارة ، والخيبة. أستبدل حضورها بالحزن [كذا] والكلمة، فتكون القصيدة وجودًا آخر لها... لقد توحدَت بين يديّ بالأرض وتراب الوطن وناسه وأشجاره."[1]

إن القيسي لا يختلف كثيرًا عن الشعراء والمبدعين عامة، فما من مبدع إلا كان للمرأة دور رئيس في تشكيل تجربته الإبداعية، فهي ملهمة الشاعر والموسيقي والتشكيلي والنحات...، فلا غرابة إذًا في أن نجد القيسي يقول: في غياب المرأة "أحس بفداحة ذلك النغم الصحراوي... وحين لا أكون تحت شرفاتها لا أكون حقيقيًا وكاملًا، لا أكون مشرقًا وناصعًا كالأطفال"[2] "فما من قصيدة وضعت منذ عرفت الكتابة والحياة، لم تبلل بندى المرأة أو تعمّد بنارها المقدسة. المرأة وحدها التي تغْني عن القصيدة ويُضَحّى بالقصيدة من أجلها، لأنها هي الحياة وجوهرها الحي النابض"[3] وهي تشكل "العمود الفقري في تجربتي الشعرية والكتابية بشكل عام. لطالما أشرت إلى أن المرأة في تجربتي الشعرية ليست رمزًا، ولا دلالة، بل هي امرأة من لحم ودم"[4]

كذلك كان للحياة بكل تفاصيلها أثر واضح في تجربة القيسي الإبداعية، فما الإبداع غير نوع من إعادة الصياغة لمعطيات الحياة ضمن رؤى استشرافية تنفذ إلى كنه الأشياء، فتراها بعين حاذقة وبصيرة نافذة. يقول: "...هناك أيضًا الحياة بكل تفاصيلها اليومية وتجربة البحث عن الخبز، القراءة

---

1 . من حوار معه بعنوان "**الكلمة المقاومة**"، أجراه أحمد أبو مطر، مجلة الرائد الكويتية، 1971، في كتاب: الدعابة المرة، محمد القيسي، ص21.

2 . من حوار معه بعنوان "**شاهدت الخروج المروع وكانت فلسطين تتطفئ**"، أجراه عبد الله الشيتي، مجلة النهضة الكويتية، 1971. في كتاب: الدعابة المرة، محمد القيسي، ص33.

3 . من حوار معه بعنوان "**الإقامة في أقاليم السرد**"، أجراه علي العامري، جريدة العرب اليوم الأردنية، 25/ 2/ 1998. في كتاب الدعابة المرة، محمد القيسي، ص185.

4 . من حوار معه بعنوان "**الشعر كمعنى للوجود**"، أجراه محمد العامري، صحيفة الفينيق، عمان، 1/ 6/ 1998. في كتاب: الدعابة المرة، محمد القيسي، ص196.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والتعلم، التجربة الذاتية نفسها، والتي لا يمكن عزلها بسهولة عن الإطار الموضوعي العام لتجربة شعبنا في المخيمات والمهاجر، ومنذ البداية أخذ شعري هذا الطابع المتألم والتفجعي، كانت تجربة القهر ببعديها هي التحدي الأول الذي واجهته وما أزال، وكان يتطلب مني ذلك أن أكبر بسرعة، عملت في مقاهي المدينة وفنادقها، وبعت الصحف، فاقتربت أكثر من عالم الكتب، حيث أخذت أتعرف على العالم في محاولة لصياغة صوتي الخاص، وبيان احتجاجي الأول"[1]

عرف القيسي، في المرحلة الثانوية من دراسته، عروة بن الورد، ولوركا، والسياب، وعرف كذلك المدينة والفقر والأرصفة وانتظار القطارات الغائبة، والحب الفاشل... كان متسلحًا- كما يقول- بحياة المخيم والعذاب البشري الذي يرى ويعيش، حين قرأ سارتر وكامى، لكنه لم يسقط في القلق والضياع الوجودي، بل إن الوجودية أمدّته بطاقة تعبيرية ومعرفة أوسع بفلسفة الحياة... وفي 1948 شهد ذلك الطرد المروّع، حيث كانت فلسطين تنوس أمام ناظريه، لتنهض مملكة داوود، وكان في انتظاره التيه والخيام، وحياة المنافي، وارتسم كل هذا في ذاكرة الطفولة.[2]

أما المخيم، فقد كان حاضرًا في تجربة القيسي الإبداعية بكل عذاباته وذكرياته وأزقته وأرصفته الطينية، فبعد نكبة عام 1948م وابتداء "سيرة الطرد" التي وسمت حياة الشاعر وشعبه، تفتحت طفولته على تلك الحياة الآهلة بالجوع والحزن والفقد، ومن ثم بزوغ الأسئلة الأولى التي ظلت تكبر معه، فكانت البذرة الأولى لدوحة الشعر والكتابة بكل تجلياتها. لقد كان المخيم قدَره- كما يقول- لذا نجده يتحدث عن تلك الحقبة من الزمن بمرارة كبيرة قائلًا: "أنا من جيل يمكن تسميته بجيل المخيم

---

1 من حوار معه بعنوان "**المكان الواحد قتل، السفر المحدود قتل**"، أجراه حسان أبو غنيمة، جريدة الدستور الأردنية، 2- 3 حزيران 1979. في كتاب: الدعابة المرة، محمد القيسي،ص45.

2 . من حوار معه بعنوان "**شاهدت الخروج المروع وكانت فلسطين تنطفئ**"، أجراه عبد الله الشيتي، مجلة النهضة الكويتية، 1971. في كتاب: الدعابة المرة، محمد القيسي، ص29- 30.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في الشعر الفلسطيني الذي أعقب نكبة 1948. والمخيم أمام أو في عيني طفل، كان أسئلة دائمة وبحثًا عن أسباب لهذه الحياة، لأزقة الطين والفقر والحاجة، لليتم الذي استيقظت عليه، لحكايا [كذا] أمي عن القرية والأب القتيل... حين وعيت المخيم ووعيت النفي الذي نحن فيه، كمجموع وشعب ووطن، أخذ الشعر انطلاقًا من هذا الوعي يعيد صياغة الأنا وتشكيلها، يعيد رؤيتي للأشياء وللحالة،هكذا قفزت في عذاب عميم، والشاعر معي يحركني وأحركه، صار لي علاقات ولقاءات مع كتاب وأدباء سبقوني، وصرت ألتقي محمود شقير، خليل السواحري، محمد البطراوي، ويحيى يخلف..."[1]

وأما السفر والتجوال فقد عملا أيضًا على إثراء تجربة الشاعر عبر مسيرة من الحركة الدائبة والضرب المتواصل في أصقاع الأرض. فالقيسي، بطبيعته، لا يركن إلى مكان واحد ولا يثبت عند نقطة معينة، لأن الثبات في نظره موت، لذا نجده يقول: "في قاموس الشاعر لا مكان لكلمة استقرار، الاستقرار قتل، والإقامة الثابتة قتل، وحصار للروح أيضًا، ... فالشاعر مسكون بالتوتر والنفي والنقيض، وأعتقد أن ذلك لا يتعارض بحال مع واقع ومعنى الالتزام والجدية في الشعر أو الفن بعامة"[2]

وهكذا لم يثبت القيسي في مدينة أو عمل أو بيت. وظل دائم التطواف والتنقل في كثير من البلدان العربية، كما زار بلدانًا كثيرة غير عربية، كالاتحاد السوفيتي ومنغوليا وإيطاليا وفرنسا وإسبانيا وبلغاريا في مؤتمرات ومهرجانات أدبية عالمية، سواء عبر لقاءات اتحاد الكتاب الآسيوي- الإفريقي أو

---

1 . من حوار معه بعنوان "**المكان الواحد قتل السفر المحدود قتل**"، أجراه حسان أبو غنيمة، جريدة **الدستور** الأردنية، 2- 3 حزيران 1979. في كتاب: الدعابة المرة، محمد القيسي، ص146- 147.

2 . من حوار معه بعنوان "**أهرب أنا الأكثر ألمًا لأقترب**"، أجراه الطيب رشاد، جريدة **الوطن** الكويتية، 31/ 6/ 1979. في كتاب: الدعابة المرة، ص55.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

دعوات خاصة. وأقام الكثير من الأمسيات الشعرية في هذه البلدان. هكذا صار التجوال سمة دائمة لحياته، ومن هنا أطلق عليه بعض النقاد "المغني الجوال" هذه التسمية التي تشي غالبا بشتاته الذي شكّل نبعا ثرًّا رفد تجربته الشعرية والإبداعية بشكل عام.[1]

كذلك كان للموروث الشعبي الفلسطيني أثر واضح في تجربة القيسي الشعرية، فقد استطاع أن يوظف هذا الموروث باقتدار وفنية عالية جعلت من قصائده قصائد زاخرة بالعاطفة الجياشة وبالأسى الشفيف، كما مكنته من إثراء الحقل الدلالي للقصيدة ومن ثم تحقيق ثيمة الاختزال والتكثيف. والقيسي يصرح بتأثره هذا بالموروث قائلا: "التفاتي المبكر إلى أهمية الموروث الشعبي الفلسطيني من أغان وحكايا ومواويل، والدور الذي يؤديه هذا الموروث في إثراء وإضاءة القصيدة [كذا]، ومحاولة استلهام روح هذا الموروث في قصائدي منذ البدء أعطى لهذه القصيدة بعدًا تشكيليًا جديدًا ساهم في توجه القصيدة الفلسطينية نحو هذا الكنز العظيم الذي لا ينفذ [كذا]"[2]

أما الأمكنة فلا يخفى أثرها في صياغة التجربة الشعرية للقيسي، وهو ذلك "المغني الجوّال" و "عازف الشوارع" الذي لا يركن إلى مكان واحد، ويظل في حالة من التوتر والغليان والبحث والتساؤل، ما يجعله يقول: ما من مكان "مررتُ به أو أقمتُ فيه إلّا وكان له أثر على تجربتي الشعرية، بسيطًا كان أو بعيد الغور"[3]

والقيسي لا يتعامل مع المكان عنصرًا جامدًا لا حياة فيه، بل يتفاعل مع معطياته المختلفة، فتضمحل المسافة بينه وبين المكان إلى درجة التماهي أحيانا، فالمكان يرتقي إلى مرتبة الكائن الحي

---

1 . من حوار معه بعنوان "**القصيدة والتجوال**"، أجرته أليس سلوم، مجلة **الدولية**، باريس، 8 أيلول 1990. في كتاب: الدعابة المرة، محمد القيسي، ص133.

2 محمد القيسي، الموقد واللهب: حياتي في القصيدة، ص13، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1994.

3 . المصدر نفسه، ص11.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

باستدعائه الأحداث والحيوات التي مرت به. وبالتالي يخرج المكان عن معناه الجغرافي المحض ليشمل "الناس والحالات والاشتباكات العميقة مع الذات والآخر، ورؤية حميمة للكون عبر هذه النقطة"[1]

هكذا نجد أن عوامل كثيرة أسهمت في صياغة الشاعر محمد القيسي، الذي نذر حياته للقصيدة، وكرس عمره، مضحيًا بالوظيفة والمناصب الزائفة، إخلاصًا ووفاء للكلمة، فكانت روحه الشفافة مزيجًا من الألم والحزن والفقر والتشرد والحب والتجوال والرفض والغربة والتساؤل، وكان، بامتياز، "المغني الجوال"، و "غرّيد الحزن الموزون"، و "عازف الشوارع"، إلى أن غادر الحياة، في عمّان، الأول من آب عام 2003 إثر جلطة دماغية حادة، عن عمر يناهز تسعة وخمسين عامًا، ودفن في مقبرة الرصيفة إلى جانب أمه حمدة.

1 . المصدر نفسه، ص234.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الأول: تجليات الاغتراب

- المبحث الأول: الاغتراب والمكان
- المبحث الثاني: الاغتراب والمرأة
- المبحث الثالث: الاغتراب والموت
- المبحث الأخير: الاغتراب والذات

أولًا: الاغتراب والمكان

يُعدّ المكان ركيزة أساسية في الأدب على اختلاف أجناسه، لأنه يشكل مع الزمان منظومة زمكانية من شأنها رسم خطوط عريضة وأطر عامة، يتحرك خلالها العمل الإبداعي ويتنامى. فهو (أي المكان) لا تنحصر فاعليته في كونه وعاءً يحتضن الأحداث، ويضفي عليها نوعًا من الواقعية حسْب، إنما يتعدى ذلك إلى التفاعل والاشتباك مع المعطيات النصّية الأخرى، داخلًا في ثيمة النص التأليفية. كما يرتبط أيضًا ارتباطًا وجدانيًّا بالإنسان، وبات يشكل عنصرًا فاعلًا يمنح العمل خصوصيته وأصالته، وبالتالي، تفرّده وتميّزه من الأعمال الإبداعية الأخرى.

ونحن إذ نعالج، في هذا المبحث، علاقة المكان بثيمة الاغتراب، فإننا لا ننظر إليه عنصرًا جغرافيًّا ذا أبعاد رياضيّة ماديّة جامدة، بل موتيفًا حيًّا، وثيمة فاعلة، تسهم في خلق العمل الإبداعي وتثري دلالاته، وعنصرًا قابلًا لإعادة الصياغة بحسب ما تقتضيه طبيعة العمل الإبداعي، فغالبًا ما ينتفي البعد الهندسي للمكان، لا سيّما في الشعر، ليحلّ محلّه البعد النفسي والوجداني.

ولا غرو في ذلك، فمن عادة الشعر العملُ على إعادة صياغة الكون والحياة والوجود، ليقدّمها متّشحةً بألوان النفس، وأطياف الروح، ونفاذ الرؤيا، فقد "أعاد الشعراء الفلسطينيون صياغة الأماكن والعالم وفق رؤيا جديدة، اتخذت صورًا مثالية وإنسانية، وتجاوزوا بها المساحة الجغرافية المجرّدة للأماكن إلى كونها تشكيلًا روحيًّا ووجدانيًّا، يزخر بالحركة والحياة، فاستنطقوها ونقلوا أحاديثها وتاريخها عبر أشعارهم، فكان ذلك تعويضًا نفسيًّا لافتقادهم فلسطين "النواة" الطبيعية ومدنها وقراها وشوارعها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لذلك لا غرابة أن نجد "فلسطين" محورًا مهمًا من محاور الكون، تتخذ لنفسها في قصائد الشعراء الفلسطينيين صورًا شتّى، تتماهى مع العالم، فهي غرناطة وسمرقند ودمشق والقاهرة وبيروت... إلخ"[1]

ومحمد القيسي هو واحد من هؤلاء الشعراء، اكتوى بنار الفقد، واعتصرت قلبَه مرارةُ الفراق، وكابد لوعة الحنين إلى وطنه المغتصب، وإلى مسقط رأسه تحديدًا، كما عانى من اغترابات شتّى في منفاه في أرض الشتات، وفي أماكن مختلفة من هذا العالم.

ويصرّح القيسي، في مقابلة أجراها معه الشاعر علي العامري، بمدى التّعالق بين ذاكرته هو والمكان، فيقول: "ما من مكان أو أثر أقمت أو مررت فيه إلا وكان له تاثيره البسيط أو العميق فيّ. عرفت أماكن كثيرة، بدءًا من القرى التي عبرناها في الرحيل الأوّل حتى الوصول إلى الخيم، والمنافي والصحارى العربية والمدن العربية وغير العربية. للمكان، بلا شك، ذاكرة، وكلانا عمل على تهييج ذاكرة الآخر وإيقاظها"[2]

وإذا كان الكثيرون "من دارسي الاجتماع ينظرون إلى الاغتراب على وجه الدقّة باعتباره شكلًا من أشكال انفصال الفرد عن بعض جوانب المجتمع"[3] فإن الانفصال عن الوطن هو انفصال عن المجتمع بأسره. من هنا شكّل فقد الوطن، لدى الشعراء، حالة عميقة من الاغتراب، وأورث في نفوسهم وأرواحهم الكثير من الآلام والانكسارات والحسرات، على نحو ما نرى في قصيدة "كفر عانة" حيث يقول:

---

1 . إبراهيم نمر موسى، **"ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر"**، مجلة **عالم الفكر**، العدد 4، المجلد 35، يونيو، 2007، ص65.

2 . من حوار معه بعنوان **"كل مكان خارج فلسطين ليس لي"**، أجراه علي العامري، مجلة **الموقف العربي**، قبرص، 10/ 8/ 1992، في كتاب: الدعابة المرة، ص163.

3 . ريتشارد شاخت، الاغتراب، ص213.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وحين ابتعدتِ، ومالت على البحر شمسُ حكاياتنا/ وغيّبك الليل عنّي/ وأطبق أفْق ثقيل الجناح/ عرفتُ مدى اللوعة الحارقةْ/ وكنتُ صغيرًا على الحبّ لكنّني/ بكيت كشيخٍ،/ وأنت تغيمين في عربات الرحيلْ/ ولمّا كبرتُ، رسمتك في الذاكرةْ.[1]

إن الشاعر، هنا، يعيش حالة من الحزن الشديد، والأسى العميق، تراوح بين حقبتين من عمره: الطفولة والكهولة. أما الحقبة الأولى فتشكّل الوعي الجزئي للشاعر الذي لم يدرك، بعدُ، طبيعة الحياة وما يعتريها من ويلات وانتكاسات وأحزان، وأما الزمن الآخر فهو زمن النضج والوعي الكلّي. بين هذين الزمنين يتخذ المكان منحنًى تأثيريًّا تصاعديًّا، يتمثل في تنامي وتيرة الفقد والاغتراب لدى الشاعر، الذي لا يجد إلا الذاكرة يلجأ إليها شكلًا من أشكال المقاومة لشعوره بالحزن والاغتراب.

والشاعر في هذه القصيدة يفتقد مكانًا حميمًا وقريبًا إلى قلبه، فهو مسقط رأسه، وشاهد وعيه الأول على الحياة بكل تجلياتها، لذا نجده يؤنسن المكان/ القرية التي كانت شاهدة صرخته الأولى إيذانًا بقدومه إلى الحياة. إن "كفر عانة" تبتعد عن عيني الشاعر، آخذة معها حكايات الطفولة الأولى، والذكريات الجميلة التي عاشها، في صورة يبدو فيها تنامي الحسّ الاغترابي من خلال اصطلاح مفردات الطبيعة عليه، لتشارك، هي الأخرى، في تغييب المكان الذي يشكّل للشاعر قيمة نفسية ووجدانية كبيرة. فالبحر يسهم في تعميق فكرة الرحيل والسفر والإخفاء، ويعمل على تغييب شمس الحكايات والحيوات الجميلة التي عاشها الشاعر هناك. ثم يأتي الليل، بما يحمله من إشارات تشي بالخوف والوحشة والغموض، دالًّا آخر يعمّق من هذه الثيمة، ويؤازر مفردات الطبيعة الأخرى. ثم يأتي الأفق الثقيل مفردةً ثالثة من مفردات الطبيعة التي تتعاضد مع غيرها من الدوالّ في هذا النص لتكثيف ثيمة واحدة هي ثيمة الاغتراب والرحيل والفقد.

---

1 . محمد القيسي، الأعمال الشعرية، 1: 137، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتبدو المفارقة، هنا، في خروج بعض الرموز عن مرموزاتها القارّة والمألوفة، فالأفق، عادة، يحيل على الانفتاح والحرية والانعتاق. كذلك الجناح الذي يمثّل "أحد الرموز الكبرى لدلالة الرحيل والانعتاق... [كما يرتبط] أيضًا، بالارتفاع والعمودية باعتبار أنه الأداة الارتقائية الأولى"[1] لكن في سياق مثل هذا، فإن تقييد "الأفق" بأنه "ثقيل الجناح" أخرج الرموز إلى أضدادها، وأصبحت مفردات مثل "الأفق" و "الجناح" تشيان بالكآبة والحزن والغياب وعدم القدرة على الفعل.

وتزداد وتيرة الحزن واللوعة عند الشاعر وهو يرسم المشهد الأخير ضمن صورة مغرقة في الأسى، فيبكي الشاعر الطفل مثل شيخ كبير وهو يودّع مسقط رأسه ويناى عن "كفر عانة". إن الشاعر، رغم حداثة سنه، أحبَّ وطنه حبًّا عظيمًا، وكأنّ حبّ الوطن أمر فطريّ جُبل عليه الشاعر الذي داهمه الحزن في سنّ مبكّرة، فراح يبكي قريته التي سُلبت منه بكاءً غزيرًا. فمع هذا السلب يفتقد بهجته وذكرياته الأولى ومدارج صباه ولهوه الطفولي، ليغرق في حزن عميم، يجعل منه طفلًا يبكي مثل شيخ كبير، تمرّس الحزن والحب وعايشهما ردحًا من الزمن. إن رحيلًا واستلابًا مثل هذا عمل على نقله نقلة اختزلت زمنًا حميمًا من عمره، هو زمن الطفولة، ليقفز مرة واحدة إلى زمن الشيخوخة، ويرزح تحت نوعين من الاغتراب: المكاني المتمثل في فقدانه مسقط رأسه، والزماني المتمثل في فقدانه أجمل مراحل عمره، مرحلة الطفولة.

وهكذا تشطّ عنه الديار، وتوغل شيئًا فشيئًا في الغياب أمام ناظريه، وتتركه في غربة الشتات، لا يقوى على فعل شيء غير التذكر، الذي لا يقوى أحدٌ على سلبه منه.

---

1 . ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث- البردوني نموذجًا، ص150، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ، 2000.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والشاعر لا يفتأ يذكر قريته الأولى "كفر عانة"، في مواضع أخرى من شعره، على نحو ما نرى في قصيدة "الصمت والأسى" حيث يقول:

فلسطيني؟

أجل إني فلسطيني

هُويّتي العذاب يظلّ مصلوبًا على وجهي ويدنيني

من الينبوع في وطني، هناك و "كفْر عانةَ"

وجهيَ المفقود وجهي الأصل.

وأعبر دربي المزروع بالنظرات والعتمة

وأعبر دونما كلمة. [1]

إن فقدان الوطن الذي أصاب القيسي وسائر الشعب الفلسطيني لهو عين الاغتراب، فالاغتراب، في أحد جوانبه، "تخلٍّ طوعي يقوم به أفراد المجتمع"[2] وهو من ناحية أخرى "نقل حق معين إلى طرف آخر"[3] وما كان وعد بلفور المشؤوم إلا تجسيدًا لهذا المفهوم الآخر للاغتراب. من هنا نجد القيسي يؤكّد انتماءه إلى فلسطين من خلال استعماله أسلوبي التكرار والتوكيد؛ التكرار في كلمة "فلسطيني"، والتوكيد الصّريح الذي ينهض به الحرف "إن" في قوله "إني فلسطيني"، والتوكيد

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 65.

2 . المقدمات الكلاسيكية لمفهوم الاغتراب، ص217.

3 . المصدر نفسه، ص14، 15.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الضّمني الذي تكفّل به حرف الجواب "أجل". وكأن الشاعر، هنا، يحاول اجتراح قوّة توكيديّة موازية لقوة إحساسه بالاغتراب والضياع اللذين يتلبّسانه ويلحّان عليه.

إن "كفر عانة"، التي لم يعشْ فيها الشاعر سوى بضع سنين، في حين عاشت فيه سنين طويلة، تقبع بعيدًا عن ناظريه وتغرق في الغياب "هناك"، لكنها قريبة من وجدانه وقابعة في محراب روحه لا تبرحه. وهي وجه الشاعر المفقود، الذي يظلّ يبحث عنه ويتقرّاه في كلّ مكان من أمكنة هذا العالم، وجهه الأصلي الذي فقده منذ أن فقد وطنه، وكأنّ ما يحمله بعد هذا الفقد، هو محض وجه مزيّف، مغرق في الاغتراب والأسى والحزن.

أمّا المدينة فقد احتلت هي ومتعلّقاتها مساحة واسعة في الشعر الحديث. وتكاد تكون صورة المدينة عند جلّ الشعراء المعاصرين صورة تبوح بالرفض وعدم الانسجام، ودالًّا يفضي إلى الاغتراب والماديّة وغياب الحميميّة والرومنسيّة، إلى حدّ يتطور فيها هذا الشعور بالاغتراب "إلى ما يمكن أن نسميه العجز عن التواصل، وهو شعور عام لدى شعراء المدينة العرب"[1] يقترن عادة بالإحباطات المختلفة الناتجة- بحسب علماء الاجتماع- عن "صراع أساسي بين القيم: بين الذات والمجموع، بين الحرية والسلطة، بين التنافس الحاد والمحبة الأخوية..."[2]

والقيسي هو أحد شعراء الحداثة الذين عبّروا عن مثل هذه الأحاسيس تجاه المدينة، التي وردت، في شعره، مطلقةً ومحددةً.

---

1 . مختار أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص20، سلسلة عالم المعرفة، عدد 196، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1995.

2 . إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص91، سلسلة عالم المعرفة، عدد 2، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون، الكويت، 1978.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فأمّا "المطلقة" فهي تلك المدينة التي لم يسمِّ الشاعر اسمَها، بل ذكرها بلفظة "المدينة" (مفردة أو مجموعة، معرّفة أو منكّرة) وهو اسم جنس يصدق على كل مدينة في العالم. أمّا "المحددة" فيقصد بها المسمّاة. فمن الأمثلة على النوع الأول قوله:

قهوتي تبرد في ظلّ الشبابيك الحزينة

وأنا أرقب أن تأتي، ولكنْ

خاننا التوقيت في هذي المدينة

أعرضَتْ عن وجع اثنين مُضاعين: أسيرٍ وأسيرة[1]

يبدو الإحساس بالاغتراب والوحدة والعزلة والإحباط واضحًا في هذه المقطوعة، وما هذه الأحاسيس إلا تجسيد صارخ لمفهوم الاغتراب. فقد شدّد بعض الباحثين على "حالة العجز... وتفكك القيم والمعايير والرموز، كما ركّز غيرهم، أيضًا، على مشاعر العزلة وعدم الانتماء واللامبالاة، أو على تجارب... القلق والعبث واليأس والوحشة"[2]. والإشارات إلى مثل تلك الأحاسيس في القصيدة تكاد لا تخفى؛ فقهوة الشاعر تبرد دون أن يرتشف منها شيئًا. والمكان يغرق في الحزن، تنبئ بذلك غير علامة منها: الشبابيك الحزينة، والمرأة التي ظلّ ينتظرها الشاعر ولا تأتي، وعدم الإحساس الصحيح بالزمن، الذي يُعدّ- كما يقول عز الدين إسماعيل- عاملًا جوهريًّا في حياة الناس الذين يعيشون في المدينة، وميزانًا للعلاقات بينهم[3]. إن إيقاع الزمن في المدينة إيقاع محموم ومتسارع، حيث ازدحام الناس،

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 93.

2 . حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، ص36.

3 . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص331، دار العودة، بيروت، 2007.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وحيث يكاد لا يلتفت أحد إلى الآخر، لأنه، في الأصل، لا يعرفه ولا يعنيه، لذا جاء هذا المقطع الشعري ليصوّر المدينة وهي تدير ظهرها لهذين الأسيرين، ولا تأبه لوجعهما وحزنهما وضياعهما وغربتهما.

أما في قصيدة "منزل هذه المدينة" فتبدو ثيمة الرفض والنفور من المدينة ومعطياتها واضحة، ذلك أنها تغيرت ولم تعد تلك المدينة التي تمنح الشاعر الأمن والأمان، بل العكس، فهي التي تعقر ناقته، وتغتال حُبّه وحيواته الجميلة، لذا نجده يدير، هو، ظهره لها، باحثًا عن غيرها. يقول:

ليس بي رغبة في حوار المدينةِ،

أو نهرها

وأقطف ما أشتهي،

ليكون طريقي إلى غيرها

فليس على بابها ما أراه جديرًا بحزني

جديرًا بممتلكات دمي،

وجديرًا بما ضاع منّي

فيا عاذلي لا تلمني

لقد عَقَرَتْ ناقتي

حين كنتُ أغنّي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأنشر فوق السّطوح مناديل عبلة،

والأرض تأخذ عنّي

فهل صار عنترة الآن نسيًا،

وغابت بروق يديه،

لتبدأ قصة لوني![1]

يجبهنا الشاعر منذ بداية المقطع بالإفصاح عن عدم رغبته في مدّ جسور التواصل والحوار مع المدينة، أو حتى متعلقاتها، وعزوفه عن التواؤم والانسجام معها، لكنه ما يلبث أن يردف هذه الجملة بجملة أخرى تشي بنوع من الاعتراف بوجود ما يستهوي الشاعر من لذاذات وشهوات في هذه المدينة، لكنه مع ذلك يقطف منها تلك الشهوات على عجل، ويتزوّد بها لتبلّغه الطريق إلى مكان آخر غيرها، لتصبح المدينة ممرًّا لا مقرًّا يؤمّه ويقصده. إن الشاعر، كما يبدو، مدفوع بقوة كبيرة، ورغبة عارمة في مغادرة المدينة وتركها، والذي يرجّح ذلك عدم إقامته فيها رغم ما يستهويه من مسبّبات الإقامة ودواعيها، وهي، هنا، اشتهاؤه لأشياء موجودة فيها.

ويمضي الشاعر في هذا المقطع ليقدّم تسويغاته الخاصّة التي جعلت منه إنسانًا كارهًا وعاقًّا للمدينة. وأول هذه التسويغات يتمثل في كون المدينة غير جديرة بحزنه، ولا بما يحمله دمه من حب وعاطفة، ولا بما ضاع منه وافتقده خلال رحلة الحياة وعلى رأس ذلك وطنه الذي لا يمكن لمدن العالم كلّها أن تعوّضه عنه. فالمدينة، في تصوّره، لا تشكّل تعويضًا ولا مرتعًا خصبًا لتطلعاته وآماله وطموحاته، لذا كان هذا النفور والرفض منه تجاهها.

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 614- 619.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويستمر في حشد تسويغاته التي جعلت منه إنسانًا كارهًا للمدينة: فهي التي عقرت ناقته. وذكر الناقة، هنا، يستدعي منّا وضعَها في سياق مدلولها القديم لاستجلاء ظلال مدلولاتها، لا سيّما أنّ الشاعر يستدعي معها شخصية شاعر جاهليّ هو عنترة العبسي، الذي عانى ما عانى من الاغتراب للونه. فالناقة كانت تمثّل للعربي قيمة وجوديّة من حيث كونُها مصدرَ طعامه وشرابه، ووسيلةَ ارتحاله وتنقّله بحثًا عن أسباب العيش والحياة، ومن حيث إنّها، كذلك، من أنفس أمواله، ناهيك بالقيمة النفسية والمحمولات العاطفية المرتبطة بها، والمتمثلة في حنينها ونزوعها الدائم إلى موطنها. إن عقرها، هنا، شكّل دالًّا يحيل على قتل الحياة والخصْب والحبّ، وغيابِ الوجه الإنساني للمدينة، التي أغرقت في تنغيص حياة الشاعر.

لكن المفارقة، هنا، أن المدينة وناسها ينسون عنترة لتبدأ قصة اغتراب جديدة هي قصة اغتراب الشاعر الذي حلّ محلّ الشخصية التراثية المستدعاة، لتتغيّر المدينة وتتحول صورتها في عينه، تلك المدينة التي يقول عنها إنها كانت هَواه وصِباه وأهله والنوافذ التي يطلّ من خلالها على الخارج، وتعانق، من خلالها، جوّانيّتُه برّانيّةَ العالم والوجود:

وأعزف عنها

فلا خلّها الآن خلّي

ولا ظلّها الآن ظلّي

وأعرف كانت هوايَ،

وكانت صبايَ،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأهلي

وكانت نوافذ يومي

أطلّ إلى الأرض منها.[1]

ويغيب الوجه الإنساني للمدينة، تمامًا، مع إصرار الشاعر على رصد التغيرات التي طرأت على المدينة التي كان يحبّها: فـ "حمام القباب بعيد" وروحه " تجف قطرة قطرة" وأغنيته ترتجف، و "وجهها لم يعد صافيًا" "ولا عشب في بحرها" كما أنها "بدّلت ثوبها الساحلي"، لينتهي الشاعر "في بوادي يديها، بلا كسرة، أو مزامير تفضي إلى دالية" أو فرح ما.

هكذا يضيع الشاعر، وتغترب روحه، ويغترب صوته، ويشعر بالضياع وعدم الأمان في هذه المدينة التي لم تمنحه حضنًا دافئًا، هو المرتعد من الخوف والبرد، ولم تمسح على شعره، هو اليتيم الضّالع في اليُتم والفقد والأسى، وبالتالي تكون المدينة هي التي عقّته وقست عليه قبل أن يُقدِم هو على عقوقها وتركها. ويظل لسان حاله يقول:

الأغاني انطفأت هذا الصباح

والمدينةْ

غادة ترفض ودّي

وأنا أبحث في كل الوجوه

عن يد تسند ظهري

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 615.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ها أنا أسقط وحدي

وسط هذا الشارع المملوء بالأقدام ملتفًّا بصمتي[1]

لقد ارتبطت مفردة المدينة، كثيرًا، في شعر القيسي، بالغربة والنّفي وغياب البهجة وحضور الحزن والأسى... وفي سياقات مثل هذه تجد الشاعر أحيانًا ينزع إلى نوع من الحنين إلى المكان الأوّل/ القرية، التي يخاطبها قائلًا:

وسأكتب أنّ الأسفار

أخذتْني منكِ،

وأنّ الغزلان البرية والأعشاب

وعبور الليل

أشهى من كلّ الأضواء، ومن مدن الغربة.[2]

إن الشاعر يقدّم ما يشبه الاعتذار إلى القرية التي لم يصرّح باسمها، بل اكتفى بإيراد أجوائها وموجوداتها ومتعلقاتها: فالغزلان البرية، والأعشاب، وجمال الليل، كل ذلك كان، في تصور الشاعر، أشهى وأجمل من مدن الغربة. وإضافة "المدن" إلى "الغربة"، هنا، تشكل، عند القيسي، ما يمكن تسميته بـ "إضافة التلازم"، وهي إضافة من شأنها تعميق ثيمة الاغتراب التي تسبّبها المدينة، أصلًا،

1 .الأعمال الشعرية، 1: 105.

2 . المصدر نفسه، 1: 158– 159.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بدالّها غير المضاف. فيما تظل القرية، عنده، رمزًا لبكارة الأشياء، ورمزًا للطّهر والوعي الأوّل على الحياة وجمالياتها.

ومن المدن التي يذكرها القيسي وتبدو كثيرة الورود في شعره مدن الأندلس القديمة، وهو يحاول بذكرها أن يؤكّد حالة الحنين إلى الماضي وإلى وطنه فلسطين، التي تظل تلحّ عليه فيستدعيها في أشكال وصياغات وأسماء مختلفة، وتظلّ الأماكن الأخرى محض فسحةٍ آنيّة خلوٍ من معاني البهجة والسرور. فغرناطة وقرطبة وإشبيلية وطليطلة، وكلّ الأمكنة التي يرتحل الشاعر إليها لا تفلح في أن تكون بديلًا عن فلسطين. يقول:

بوضوح

أنفض جسدي

وأقلّب جيوب هذا السرج

ليتساقط منها:

تفّاح غرناطة

برتقال قرطبة

وورد إشبيلية الجارح

وبوضوح

أعصر جلدي من نبع طليطلة اللاذع

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لأعود خفيفًا ومعافى

من مرض الماضي

آه طليلطة

...

أي فالمنكو(*) هذا

وزّعني في كلّ تفاصيل الموت

وزّعني في أقطار الهجرة

وزّعني فيّ وحيدًا

وزّعني في الغابة، آه!

في المكان الذي ليس لي

لا أرى ضوء منزلي.[1]

إن القيسي، هنا، يحشد عددًا غير قليل من أسماء المدن. وهذه المدن، كما هو واضح، أندلسية. ولا يخفى أن استدعاء الأندلس في الأدب فيه ما فيه من إشارات تفضي إلى غمرة الحنين والشوق إلى الفردوس المفقود، والتفاعل بين الماضي والحاضر، والتعالق بين الزمنين من حيث كونهما حاضنين لفقد جنّتين أرضيّتين: الأندلس وفلسطين.

---

* . ضرب من الرقص الغجري الإسباني.

1 . الأعمال الشعرية، 1: 328– 330

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والأندلس كذلك من الأماكن التي مثّلت مدينة اللاوعي في شعرنا العربي المعاصر، فقد كان لنا فيها بناء حضاري استغرق حوالي ثمانية قرون (711- 1492م)، شكلت إبداعًا حضاريًا على الصعيدين: العربي والإنساني، فاستقرّت في اللاشعور العربي فردوسًا مفقودًا، وجنّة ضائعة، يستعيدها شعراؤنا حلمًا، فتحضر بأبعادها الفيزيقية والمجردة، يعني بعناصرها الحسية والذهنية[1]

وفي القصيدة يبدو عنترة/ الشاعر، وهو يقلب جيوب سرجه ليستّاقط منها التفاح والبرتقال والورد الذي يصفه بأنه جارح. ولو أنعمنا النظر في دوالّ الأشياء التي كان يحملها في جيوب سرجه لأدركنا أنها، في الأصل، ذات دلالات إيجابية، لكنه يُلقي بكل ما لديه من محمولات البهجة والمتعة، لأنها لا تعدو أن تصير محرّضاتٍ على الحزن والوحشة والوحدة والغربة، حتى إنه ليصف ورد إشبيلية بالجارح. وهكذا يُخرج الشاعر الأشياء عن مدلولاتها الإيحائية الإيجابية ليصيّرها مدلولات سلبية، بفعل ما يعتريه من إحساس بالاغتراب والحنين.

إن المكان بكلّ تجليّاته، في هذا المقطع من القصيدة، ليُثوّر في نفس الشاعر حنينًا عارمًا إلى الماضي، وحسرة وتفجّعًا على المكان المفقود، ويصبح مريضًا بالماضي والحنين إليه، ذلك أن الحاضر موبوء ومملوء بالانتكاسات والخيبات، كما أنّه مدعاة إلى الإحباط والشعور بالعجز وعدم القدرة التي هي من أكثر مظاهر الاغتراب وأعراضه شيوعًا.

وهكذا يجد الشاعر نفسه مغرقًا في الوحدة والوحشة وموزّعًا في "أقطار الهجرة" ليطلق آهته في آخر المقطع، آهته التي تشكّل اختزالًا وتكثيفًا للمقطع كلّه، بل للقصيدة برمّتها، حين يقول: "في المكان الذي ليس لي/ لا أرى ضوء منزلي".

---

1 . مختار أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص254.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يعلّق القيسي نفسُه على هذا المقطع في أحد حواراته: "كل مكان خارج فلسطين ليس لي، إنني أحس، بعيدًا عن المكان الأول، بأنّ الأمكنة كلّها مؤقتة، أجيئها لأمضي عنها"[1] فكل الأماكن لا تروي غليل الشاعر، ولا ترضي غروره، إنما هي محض أمكنة آنيّة يعلل بها نفسه، في حين يظلّ القلب معلّقًا هناك، فوق زيتونة، أو بيت من الطين، أو عند نبع ماء في قريته الأولى في فلسطين.

وكما وردت مفردة المدينة، عند القيسي، مطلقةً، وردت، أيضًا، مسمّاة ومحددة، فهي عمّان، وإربد، وجرش، وبغداد، وكربلاء، وبيروت، والشام، وفاس، وأمّ درمان، والدّمام، وغرناطة، وقرطبة، وإشبيلية، وطليطلة، ولندن، ومدريد...، ولا يختلف موقف الشاعر كثيرًا إزاء المدينة بشقّيها المطلق والمسمّى، وإن بدا في الشّق الآخِر أكثر تصالحًا معها:

هرولتُ للمدينةْ

الشجر المقصوف في الطريقْ

وهذه المدينة

تشعّ بالأسى العميق

وبهرجُ الاقواس والأعلام

يرسم في الدّمّام

---

1 . من حوار معه بعنوان "**كل مكان خارج فلسطين ليس لي**"، أجراه علي العامري، مجلة **الموقف العربي**، قبرص، 10/ 8/ 1992، في كتاب: الدعابة المرة، محمد القيسي، ص164.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أيقونة حزينةٌ. [1]

إن المدينة، هنا، تبدو وقد لبست غلالة من الحزن والأسى، هي في الأصل، دخيلة الشاعر وغربة نفسه التي خلعها على المدينة. فالمدينة تبدو للناظر، عدا الشاعر، في قمّة زينتها وبهرجها، وتبدو، كما يصوّرها النص، متّشحة بالرايات ومتزينة بالأقواس والأعلام، لكن كل تلك الزينة لم تفلح في التأثير الإيجابي في نفس الشاعر، بل كانت شكلًا من أشكال الحزن المرير، والاغتراب العميق، والوحدة المفجعة، لينتهي به الأمر "كالنجم القطبي وحيدٌ وبعيدْ" حيث تشربه رمال الصحاري. وتبدو ثيمة الضياع والاغتراب حاضرة، أيضًا، في حديثه عن مدينة عمّان، لا سيما حين يقول:

وصوتي يصرخ في برّيّة عمّان اللألأة(*) بفنون الأزياء،

أقلّي أيتها المرأة من هذي الزخرفة،

صراخ البرية ينفذ عبر شرايين العتمة، ويلفّعني الغيم الأسود. [2]

فعمان، التي تضجّ بمختلِف أشكال البهرجة والأزياء والموضات، تشكّل مصدرًا اغترابيًّا يقلق الشاعر ويقضّ مضجعه، وبالتالي فهو يطالبها بالإقلال من تلك المظاهر، ويطالبها بالتضامن مع حالته المغرقه في الحزن والأسى.

ورغم طغيان حالة النفور هذه من المدينة، عند القيسي، إلّا أن الأمر لا يخلو من وجود بعض المقاطع تنبئنا بأنّ صورة المدينة لم تكن دائمًا سلبيّة، ما يذكّرنا بحديث النقاد عمّا يسمّونه بـ "الموقف

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 221.

* . الأوجَه "اللألاءة" بدلًا من "اللألأة"

2 . الأعمال الشعرية، 1: 316.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الجدليّ من المدينة" الذي يقصد به الصراع القائم "بين النقمة على المدينة والتعاطف معها"[1].

واختلاف النظرة إلى الموضوع نفسه في الشعر والأدب عامّة، يمكن إحالته- في تقديري- إلى ما يسمى بـ "الاستواء النفسي" الذي من الصّعب تحققه في الأدب لا سيّما الشعر، بمعنى أننا لا يمكن أن نطالب الشاعر بأن يبقى على وتيرة نفسيّة وانفعاليّة واحدة في كل أحواله الإبداعية، وبالتالي تماثُل نظرته إلى الموضوع الواحد في كل المواضع من شعره، بل إن الشاعر يعالجه بحسب حالته النفسية التي يكون عليها عند ممارسته فعل الكتابة، ومن هنا يكون الاختلاف في النظر إلى الموضوع الواحد. و "الموقف الجدلي من المدينة" يمكن عدّه من هذا القبيل، كما يمكن إحالته- كما يرى مختار أبو غالي- إلى زوال الصدمة التي تلقاها الشاعر النازح إلى المدينة وتكيّفه معها، وإدراكه أنه من خلال المدينة يتمثّل الإنسان الوجه الحضاري للأمّة وبخاصة وجهها السياسي[2]. من هنا نجد أن المدينة عمّان، مثلًا، ترِد عند الشاعر في صُور مختلفة، فهذا التّوجّس الذي ينتابه والمتمثّل في الأنوار والبهرجة والزخرف، في المقطع السابق، لم يشكّل حكمًا نهائيًّا أو شعورًا مستمرًّا يهيمن على الشاعر، إنما بدا إرهاصًا لشعور معاكس بدت فيه المدينة أنيسًا وسميرًا يواسيه، ويكسر إيقاع الحزن والغربة التي تتلبسه. يقول في القصيدة نفسها:

ها هي عمّان

السّلوان، سيقتلني الكتمان،

سيقتلني هذا اللغز الواضح، فتعالَي من صحراء

---

1 . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص343.

2 . مختار أبو غالي، المدينة في الشعر العربي، ص65.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الزّرقاء(*) إليّ،

تعالي من أيّة ناحية في الوحدات(**)،

سأعزف بعض الوقت، تعالي واستمعي لي

من أوّل غابة ليمون في الكرمل، حتى آخر منديل

هذا منديلك، أتيمّم بالمنديل، ويحضرني وجهكِ،

في زحمةِ هذا المقهى العابق بحرير ملابسك الوضّاحة.(1)

فالشاعر في المقطع السابق يستدعي المدينة عمّان لتنقذه من الضّيق والوحشة والغموض الذي ينتابه. يستدعيها ويلحّ عليها أن تجتاحه من أي مكان في هذا الكون، مثل امرأة تحقق له الحبور والفرح الغائب. إنّه يفتقد من يستمع إلى غنائه وعزفه، فينادي المدينة عمّان متواشجةً مع مدينة الكرمل التي يستدعيها الشاعر من أقاصي ذاكرته البعيدة.

والمكان، في شعر القيسي، لا يقتصر على ما ذكرناه في هذا المبحث، فشعره يزخر بأمكنة كثيرة، لا ينهض بدراستها مبحثٌ أو فصل في دراسة، بل تتطلب الإحاطةُ به أن تُفرد له دراسة مستقلة وكاملة. فالباحث يرى أن ثمّة مفردات مكانيّة أخرى تجدر الإشارة إليها والتنبيه عليها، لتَعلُّقها المباشر بموضوع الاغتراب. ومن أبرز هذه المفردات: المنفى، والخيمة، والرّصيف والشّارع، والمقهى، والمطار... . ومن خلال نظرة شاملة إلى مثل هذه المفردات نلحظ أن ثمّة خيطًا واحدًا يخطمها،

---

* . مدينة أردنية تقع شرقي العاصمة عمان، وتبعد عنها حوالي عشرين كيلومترًا.

** . منطقة تقع جنوب شرق عمان.

1 . الأعمال الشعرية، 1: 321.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومساحةٌ واحدة تلمّ شتاتها، تتمثّل في الرحيل والاغتراب والترحال والحزن والعذاب والوطن الغائب... بمعنى أن تلك الأماكن لا تعدو أن تكون روافد أخرى تصبّ في بحر اغتراب الشاعر وتعمّق أساه وحزنه وعذابه، وبالتالي الإبقاء على جذوة الحنين والتشوق إلى الوطن:

كيف تغدو المدينة منفىً،

والشوارع سياطًا،

والناس علامات استفهام غامضة.[1]

فالمدية، على اتّساعها وترامي أطرافها، تبدو منفى، لأن اتّساعها هذا هو محض اتّساع جغرافيّ، أمّا المساحة النفسيّة التي تحقّقها فضيّقة. ويتجلّى حجم المعاناة والعذاب الذي يواجهه الشاعر عندما تصبح الشوارع سياطًا، وعلامة من علامات العذاب والأسى، وبالتالي يصبح كل شيء دون معنى، والناس كلهم مجهولين وغامضين مثل علامات استفهام.

وفي مقطع آخر من قصيدة بعنوان "نبيذ من المتوسط" يرد ذكر المنفى والخيمة، وهو مقطع يكثّف فيه الشاعر حالة الرحيل الدائم والاغتراب المستمر والمعاناة العميقة التي يجابهها الشعب الفلسطيني ومن ضمنهم الشاعر، طبعًا.

فكلّ الدروب تؤدّي إلى فندق في المنافي

إلى لقمة في الصحاري مفعّمة بالمرارْ

إلى خيمة أو قطارْ

---

1 . الأعمال الشعرية، 3: 156.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إلى طعنة في القرار.[1]

إن القيسي يقترب، هنا، مما يسميه النقد الحديث "توظيف الكلام اليومي"؛ فإذا كانت "كل الطرق تؤدي إلى روما" فإنّها، عند القيسي، تفضي إلى منافٍ كثيرة، وإلى لقمة مجبولة بالمرار والعذاب والألم، وإلى شتات وتشرد في الخيام، وترحال في القطارات التي لا تتوقف، وقتل وتنكيل يتعرّض له شعب بأكمله.

وفي مقطع آخر من قصيدة "وكأنّي نحلة لا عاصفة" يؤكّد الشاعر دلالة الشارع المغرقة في الوحشة والتيه والتّجوال، التي تؤازرها دلالة المقهى الذي يتعالق مع الشّارع ليصير إلى مكان مشؤوم، يلقى فيه الشاعر حتفه وهو في عزّ الفرح:

فما هذا الشارع

تاريخ للوحشة والسفر التائه والكلمات المرة،

هذا الشارع يتفرّع من شجر الأجساد الجوّالة،

يرجف وينز مواجدَ في مملكة الأسئلة الأولى

عندي الوجد، وعندي الوعد،

ولكنّي بعد قليل سأجرّع نفسي الفاقة،

أو أقتل في أوج الفرح الناريّ المتوهّج في صحن الشارع،

---

1 . المصدر نفسه، 1: 230.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أو في زاويةِ المقهى. [1]

وتظل مفردة "المقهى"، شأنها شأن غيرها من مفردات الاغتراب والارتحال والتجوال، تعمّق من إحساس الشاعر بالحزن والغربة والرفض، فتتنكّر له المقاهي والشوارع، وتجحده المدن. يقول:

سجّلت أسماء كلّ المقاهي التي رفضتني،

فكلّ النساء اللواتي عرفت،

وأحببت،

خلّيننـي للتسكع في حدقات الشوارع

والمدن الجاحدة. [2]

ويقول:

يا للمقهى إذ يجمعنا

في هذي الزاويةِ

غريبين لنهلك

ويُعيد قليل ينفضنا عنه

بلا حُسبان

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 316.

2 . المصدر نفسه، 1: 211.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويضيق المسلك.[1]

فالمقهى، كما يصوره الشاعر، يتحوّل من سبب للألفة إلى سبب للهلاك، ومن مكان يجمع بين غريبين، إلى مكان ينفضهما ويقصيهما عنه دون رحمة، ومن ثَمَّ تضيق الأرض بالشاعر، ويتحوّل المقهى من دالّ يحيل على الألفة والمتعة، إلى دالّ يفضي إلى الغربة والوحشة. ولا يتوقّف دور المقاهي والشوارع عند هذا الحدّ، إنما تسهم في النَّيْل من نفس الشاعر بالتنكّر له إلى حدّ أن أعلامها تغادر إذا رأته يمرّ بها. وهذا التنكّر والنفور من المكان يقابله أسف، ورغبة في التواصل من قِبل الشاعر، يرشّح لذلك قوله في نهاية المقطع "كأنْ لم يكنْ بيننا معرفة". فهو مندهش لما كان من هذه الأمكنة من عقوق وتنكّر ونسيان:

رأيت الشوارع والأرصفة

تغادر أعلامُها إذْ أمرُّ

كأنْ لم يكن بيننا معرفةْ.[2]

1 . الأعمال الشعرية، 1: 602.

2 . المصدر نفسه، ص180.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثانيًا: الاغتراب والمرأة

يعد موضوع المرأة من الموضوعات الحيوية التي ما فتئ المبدعون يتناولونه مذ كان الشّعر فنًّا من فنون الأدب والإبداع إلى وقتنا الحاضر، لما للمرأة من أهميّة كبيرة في الحياة عامّة، وفي حياة الرجل خاصّة، لا سيّما الرجل الشّاعر، فهي مصدر الإلهام والإحساس والعواطف، وواهبة الحب والدفء والحنان...، وليست هذه الأشياء مجتمعة إلا الهواء الذي يتنفّسه الشعر ويعيش به. من هنا كانت أهمية المرأة وحضورها الطّاغي في الأدب بمختلف أجناسه، إذ عمد كثير من الشعراء- مستندين إلى الموروث الميثولوجي- إلى أسطرتها، ومنحها قدرات فوق عاديّة. ولعلّ نظرة عَجْلى إلى صورة المرأة في هذا الموروث تنبئنا بالمكانة الرفيعة التي تبوّأتها رمزًا من رموز الحياة والخصب والتوالد والجمال، انعكس هذا الرمز، بدوره، على الأدب بمختلف أجناسه وأشكاله.

والمرأة، بمختلف تجلياتها، عند القيسي، شكّلت رافدًا مهمًّا، وعاملًا قويًّا، أسهم في صياغة منجزه الإبداعي والثقافي والمعرفي؛ فهي- كما يقول- "رفيقةٌ كانت أو حبيبة، تفعل في حياتنا ما لا تفعله كل الكتب والثقافات، ذلك الضوء يتسلل إلينا، فيمنحنا الدفء والحركة وحيوية التفكير. لكنها حين تغيب توقظ فينا إحساسًا عميقًا بالمرارة ، والخيبة"[1] وفي غيابها "أُحس بفداحة ذلك النغم الصحراوي... وحين لا أكون تحت شرفاتها لا أكون حقيقيًّا وكاملًا، لا أكون مشرقًا وناصعًا كالأطفال"[2] "فما من قصيدة وضعْتُ منذ عرفت الكتابة والحياة، لم تبلل بندى المرأة أو تُعمّد بنارها

---

1 . من حوار معه بعنوان "**الكلمة المقاومة**"، أجراه أحمد أبو مطر، مجلة **الرائد** الكويتية، 1971، في كتاب: الدعابة المرة، محمد القيسي، ص21.

2 . من حوار معه بعنوان "**شاهدت الخروج المروع وكانت فلسطين تنطفئ**"، أجراه عبد الله الشيتي، مجلة **النهضة** الكويتية، 1971. في كتاب: الدعابة المرة، محمد القيسي، ص33.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المقدسة. المرأة وحدَها التي تُغْني عن القصيدة ويُضَحّى بالقصيدة من أجلها، لأنها هي الحياة وجوهرها الحي النابض".[1]

ومن أبرز صور المرأة عند القيسي صورة المرأة الأم. فالأم، عنده، تشكّل نبعًا ثرًّا ظلّ يمتاح منه أشعاره وإبداعاته مستحضرًا معاناتها وشقاءَها وفقرَها وتشرّدها وتحمُّلها كل ذلك من أجله. وتشكّل الأمّ، كذلك، في تجربته الإبداعية "مفتاحًا خطيرًا من المفاتيح الكاشفة عن عالم التجربة الجوّاني، لذا فهي عنده أكبر من التجربة"[2] ولا يوفّيها الكلام حقّها، لذا نجده يقول فيها: "...لكن هذه الأم التي تشقّق عمرها لتمنح الحياة لابنها، وناضلت بشراسة وعناد في إعداده لا يوفّيها الشعر حقًّا، لأنّ أخاديد قدميها الملائكيّتين بفعل أيّام الحصاد الطويلة في وعر الحياة، أكبر من الكلمات وأكبر من الشعر"[3]

وقد حرص القيسي على تضخيم صورة الأم "حمدة"، ومن ثمّ تقديمها محاطةً بهالة من القداسة حينًا، وبغمامة من الحزن والفقد والبكاء والنّدب والغربة حينًا آخر. وتتجلى فجيعة الفقد والاغتراب والمخبوء الذي ينطوي عليه القيسي في رثائه المرير لأمّه، فهي المتغلغلة في أعماقه، وهي المتواشجة مع سني طفولته البعيدة:

أيّتها العروس الذاهبة في تفاصيلي

الآتية من طفولتي

كيف يفرّ الوقت منّي، ولا تكونين معي

---

1 . من حوار معه بعنوان "**الإقامة في أقاليم السرد**"، أجراه علي العامري، جريدة **العرب اليوم** الأردنية، 25/ 2/ 1998. في كتاب الدعابة المرة، محمد القيسي، ص185.

2 . محمد صابر عبيد، "**الموقد واللهب- حياتي في القصيدة، مفاتيح التجربة وتحولات الشكل الشعري**"، مجلة عمان، عدد 55، كانون ثاني، 2000، في كتاب: المغني الجوال، تحرير وتقديم محمد العامري، ص43.

3 . محمد القيسي، الموقد واللهب- حياتي في القصيدة، ص127.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بينا تتهدّل أغصانُك

ولا ينحني المساءُ إجلالًا للأصابع المقيّدة.[1]

وفي موضع آخر نجده يستدعي شخصية "زبيبة" أمّ عنترة العبسي، التي كانت سببًا في اغتراب ابنها، لتكون معادلًا لشخصية أمّه "حمدة" وليكون هو، بالتالي، معادلًا لشخصية عنترة. وتتماهى الشخصيتان حمدة وزبيبة، مشكّلتين قيمةً رمزيّة مكثّفة، ولتنتقل معطيات الشخصية المستدعاة بما تحمله من محمولات تاريخية تفضي إلى الاغتراب والعذاب، لتنضاف، بالتالي، إلى شخصيّة الأمّ "حمدة" التي تحمل، هي الأخرى، ما تحمل من أصناف الغربة والفقد والحزن والأسى:

وجدتُ ضنى "زبيبة"

وقد أخذت اسم أمّي "حمدة"

وجدتُها بلا ظهير

معزوقة مثل قشّة جافّة

كنت حدثًا

وصار في صفوف الرعاة مكاني

فاتخذتُ من البيد عائلةً،

واتخذتُ بيتًا

---

1 . الأعمال الشعرية، 3: 57- 58.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن الوحوش صحبة.[1]

إن القيسي، باستدعائه هاتين الشّخصيّتين الرّامزتين، إنما يعمل على تعميق ثيمة الاغتراب وتكثيفها، فإذا كان قد استدعى شخصية "زبيبة" أمّ عنترة، فإنه يستدعي، بطبيعة الحال، عنترة نفسه، الذي عانى أيما معاناة بسبب لونه، والذي جعله الشاعر معادلًا له، وبالتالي، معادلًا لإحساسه بالاغتراب وعدم الانسجام.

وإذا كان الشاعر قد استدعى هاتين الشخصيتين استدعاءً مباشرًا، فإن ثمة شخصيةً تومض في ذهن المتلقي متداعية من خلال المحمولات الدّلاليّة في قوله: "فاتخذْتُ من البيد عائلة،/ واتخذت بيتًا/ ومن الوحوش صحبة". إن هذه الشّخصيّة هي شخصية الشّنفرى، الشاعر الصعلوك، الذي اعتزل قومه، واستبدل السّباع والذئاب والضّباع بهم...، وبالتالي، كان رمزًا يمثّل قمّة الاغتراب الاجتماعي، وقصته مشهورة في تراثنا الأدبي.

ولعلّ موت الأمّ "حمدة" عمّق من شعور القيسي بالاغتراب، فحمدة لم تكن راضيةً عنه عند موتها، كما يقول هو: " تصفعني ذكرى أنني كنت ابنًا عاقًّا لحمدة التي ماتت في غيابي المعنوي، والتي شكّل غيابها نوعًا من الإحساس بالذنب عميقا"[2] فراح يصبّ كل حزنه وأساه واغترابه وشعوره بالذنب في رثائه لأمّه التي "اتسعت وارتفعت إلى مستوى رمزي يحيل إلى حياة القضية والناس"[3]

---

1 . الأعمال الشعرية، 3: 254- 255.

2 . من حوار معه بعنوان "القصيدة والتّجوال"، أجرته أليس سلوم، مجلة الدولية، باريس، 8 أيلول 1990. في كتاب: الدعابة المرة، محمد القيسي، ص134.

3 . من حوار معه بعنوان "كل مكان خارج فلسطين ليس لي"، أجراه علي العامري، مجلة الموقف العربي، قبرص، 10/ 8/ 1992. في كتاب: الدعابة المرة: مقاربات القصيدة، المرأة، المنفى، دمشق، دار كنعان، 2002، ص167.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لذا نجده يجأر بأعلى صوته مناديًا حمدة، ومستجديًا إيّاها أن تغفر له وترضى عنه، على نحو ما نرى في قصيدة "أيقونات طلب المغفرة"[1]:

فلْتغفر لي حمدة هذي الحيرة،

ولْتغفر ميثاق شتاتي في البلدان،

لتغفر لي رغبة قلبي في أن أُشركها ترحالي

...

لتغفز حمدة لي نقصان كمالي.

وتظل هذه الصورة من عدم الرضا والشعور بالذنب تلاحقه، فيتعلق بكل ما يفضي إلى "حمدة" أو يذكّره بها، حمدة الأمّ التي غرقت في بحر الصمت، وتركته وحيدًا يتجرّع عذاباته وآلامه، فالقيسي لا يطلب من الزّمن كلّه غير يوم قصير، ومن الأمكنة كلّها غير أفق، شريطةَ أن يطلّ هذا الأفق على بيت أمه:

وأنا لا أريد

غير يوم قصير،

وأفق يطلّ على بيت أمّي جديد.[2]

---

1 . محمد القيسي، الايقونات والكونشيرتو، ص9، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.

2 . الأعمال الشعرية، 2: 44.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ورغم تصريح القيسي بأن المرأة في شعره "امرأة من لحم ودم، وأنها ليست رمزًا لكونه فلسطينيًّا[1] إلا أن المرأة، التي يتحدث عنها، لا تلبث إلا أن تتمرّد على الشاعر وتَخرج عليه في مواضع مختلفة، فتتصبغ بلون الحياة حينًا، وتتضمّخ برائحة الأرض والوطن حينًا آخر، وقد ترقى إلى قيمة الرّمز في أحايين أخرى. لذا لا تنحصر صورة المرأة عند القيسي في المرأة الحقيقية كما ادعى. وهذا ما تقوله نصوصه الشعريّة، التي ينبغي أن تكون المرجعيّة الأولى لهذه الدراسة ومثيلاتها. ففي قصيدة "الطريق إلى الوالدة" يقول:

لاسمكِ رائحة الحزن والياسمين،

ورائحة الأمم البائدة

...

ولاسمكِ رائحة الموت أيّتها المرأة الماردة

فماذا عن الطقس، والحالة الباردة!

تعوّدتُ..

لماذا أراك تموتين؟ لا،

أنت لا يعرف الموت دربًا إليك،

ولكن لماذا أراك تنامين مكشوفة في العراء؟

---

1 . من حوار معه بعنوان "أهرب أنا الأكثر ألمًا لأقترب"، أجراه الطيب رشاد، جريدة الوطن الكويتية، 31/ 6/ 1979. في كتاب: الدعابة المرة: مقاربات القصيدة، المرأة، المنفى، ص54– 55، دار كنعان، دمشق، 2002.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تنامين وحدك كالشاهدة

وكيف تبيعين نفسك للغرباء

وترضين صكّ انتدابك للقبّعات،

وللعملة الوافدة؟

وتنسين ابنك في مهرجان البكاء

ولا تمنحين سوى السّخنة الجامدة؟

فهل أنت مأوايَ،

هل أنت أمّي التي أرضعتني الحليب،

...

وما الفائدة

إذا كنت تسقينني الآن، مُرّ العذاب،

تدعّينني نحو كل المنافي،

...

فكلّ النساء اللواتي عرفتُ،

وأحببتُ،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

خلّيننـي للتسكع في حدقات الشوارع،

والمدن الجاحدة. [1]

إن حس الغربة والنفي والتشرد يكاد لا يخفى فيما مضى من سطور. فعتبة العنوان تضعنا، منذ بداية القصيدة، في حالة تفضي إلى الرحيل والسفر. فقولنا "الطريق إلى" يعني أن ثمة مسافة رياضيّة أو نفسيّة، مكانيّة أو زمانيّة بيننا وبين الشيء المُرتحَل إليه. ومع استمرار القصيدة في تناميها يتكشّف لنا أن بحارًا من الحزن والأسى والاغتراب تعتور طريق الشاعر المرتحِل إلى والدته؛ فالحزن والموت يجبهاننا في القصيدة، منذ السطور الأولى. ثم يبدأ تساؤل الشاعر عن حال هذه الأمّ الغارقة في الصقيع والبرد، فتجيب بأنها تعوّدت على ذلك. ويستمر الحوار دائرًا بين الأم وابنها، لتظهر، بالتالي، انقسام الذات الشاعرة بين الإقرار بموت الأم ورفضه؛ ففي الحين الذي يقرّ فيه الشاعر بموت الأمّ، يتدارك وينفي عنها ذلك، ويرفض أن تكون هذه الأم قابلة للفناء والزوال، لأن موتها يعني موت الشّاعر نفسه وانتهاءه. إنه يعمد إلى أسطرة هذه الأم بمنحها صفة الخلود والديمومة.

يعود الشاعر مستبدلًا النوم بالموت؛ ذلك النوم الذي تَوَهَّمه، في البداية، موتًا، لكنّه نوم لم تزل رائحة الموت تفوح منه، يرشّح لذلك أن الشاعر يشبّه نومها بالشّاهدة، فاستدعاء الشاهدة هنا يشي بأنّ فكرة الموت لم تزل تعشّش في منطقةٍ لا واعيةٍ لديه، فتطلّ من خلال التشبيه (الشاهدة)، لأنّ اللاشعور لدى المتكلّم- كما يقول علماء النفس- "قد قام باستدعاء حاجته. وذلك بقوة ضغط الدافع نفسه"[2].

ويواصل الشاعر تساؤلاته المشوبة بشيء من العتاب لهذه الأمّ التي تكشف القصيدة عن طبيعتها الرّامزة إلى الوطن، فهي التي فتحت ذراعيها للغريب/ المحتلّ، وباعت نفسها له، وانصاعت

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 209.

2 . يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص177، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، ط3، 2001.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لهيمنته، فيما تنسى ابنَها الحقيقيّ يغرق في الحزن والأسى والبكاء، ويكابد مرارة الغربة والفراق. إن الأم/ الوطن أسهمت في غربة الشاعر، في حين تتصالح هي مع الغرباء وتسلّم زمام أمرها لهم.

وتستمر تساؤلات الشاعر التي تنمّ على حيرة وضياع واستغراب، لتصّاعدَ، بالتالي، وتيرة الألم ومن ثمّ العتاب، لتسقيه أمّه العذاب المرير، وتدعّه صوب المنافي دون رحمة أو رأفة. إن هذه الصورة الأخيرة تمثل قمة التأزم لدى الشاعر، يتضح ذلك من خلال استشعار الأثر النفسيّ للصورة العنيفة التي تكفّل بها الفعل "يدعّ"، وما تتركه من أثر بالغ، يتمثل في خيبة الابن، ولا مبالاة الأم. هكذا تروح المقاهي ترفضه، والنساء اللواتي عرفهن وأحبّهن من قبلُ يتنكّرن له، ويتركْنه يتسكّع في الشوارع والمدن التي صارت، هي أيضًا، جاحدة مثل أولئك النساء.

لقد بدا حسّ الاغتراب من المرأة واضحًا في هذه القصيدة، المرأة التي تقمّصتها الأرض، ليمتد هذا الإحساس، بالتالي، ليجتاح كلّ النساء اللواتي عرفهن الشاعر، كل ذلك تتكّر له وأسهم في تعميق ثيمة الاغتراب والحزن والعذاب لديه.

هكذا نجد أن المرأة/ الأم جاءت معادلًا للوطن المفقود، وعملت على إزاحة الوطن إلى خلفية المشهد[1] فجاء الخطاب في القصيدة مواربًا، يصدق أن يكون للأمّ التي كانت حاضرة بصورة مباشرة في القصيدة، وللوطن المفقود القابع في ظلال المشهد.

وإذا كان أحد معاني الاغتراب هو انعدام القدرة powerlessness[1] فهو يتجلى في قصيدة "عبد الله يمتلك أيامه"، حيث تشيّع الأم/ فلسطين أبناءها كل يوم، وتنظر إلى الصكوك التي تُعطى

---

1 . موسى برهومة، **"شاعر جوال ينهل من كثافة الحزن والشجن"**، مجلة **فلسطين المسلمة**، لندن، العدد الرابع، نيسان 1999. في كتاب: المغني الجوال، ص304، تحرير وتقديم محمد العامري.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

للقتلة إيذانًا ببراءتهم من الدّم الفلسطيني، فيما تظل هي عديمة الحيلة لا تقوى على عمل شيء إزاء ما يحدث أمام عينيها:

أيتها الأم التي تشيّع بنيها

بلا فرحٍ، أو موّال حماسٍ

وهي تغوص في حزنها

مثل برتقالة ذابلة وتغطس في البحر

آه، أيتها الأم التي تسبل عينيها

كي لا ترى الصّكوك الجديدة

صكوكَ براءة القتلة.[2]

وصورة المرأة عند القيسي لا تقتصر على الصور النّمطية التي ألِفْناها في كثير من الشّعر الفلسطيني، والمتمثلة في المرأة/ الوطن، أو صورة أم الشهيد، بل إن مثل هذه الصورة الأخيرة تكاد تكون غير موجودة في شعر القيسي. لقد كانت له تجربة واسعة مع المرأة كائنًا إنسانيًّا مفعمًا بالأحاسيس والانفعالات والعواطف، انعكست على شعره بصورة واضحة. لذا نجده يُنكر على من يحمّل القصيدة ما لا تحمله، وعلى من يعرّون المرأة من حضورها فيها، مُسقِطين هذا الحضور على

---

1 . The new Encyclopedia Britannica, vol.1, Article "Alienation" Helen Hemingway Benton, Publisher, Chicago, London, Toronto, 1973, 1974، نقلًا عن: حسن محمد حماد، الاغتراب عند إيريك فروم، ص8.

2 . الأعمال الشعرية، 3: 20- 21.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوطن أو غيره من معطيات الوجود الأخرى. يقول: "ودائمًا هناك من يجرّد المرأة من وجودها في القصيدة كواقع ماديّ، ليحيلها فقط إلى دلالة ورمز"[1]

ويقول:

في معجم البلدان

يقرأ أسماء حبيبته الحسنى

يا حادي العيس أهجت الركبان

يا والدتي قرّي عينًا.[2]

فصورة المرأة الحبيبة تطل، هنا، محاطة بهالة من القداسة والجلال، من خلال إضفاء الجو الدّيني على القصيدة، وإثبات الصفات العلوية وبعض المفردات التي تحيل على الموروث الدّيني، والأدبي، واللغوي القديم، ومن خلال التناصّ القرآني مع الآية الكريمة من سورة مريم: "فَكُلي واشْرَبي وَقَرّي عَيْنًا"[3] وهذه الأجواء القدسية العليا من شأنها العروج بالشّاعر من عبء الجسد ورزوحه، إلى خِفّة الرّوح وعروجها، وهذا التسامي قد يسهم في تخفيف حالة الغربة والأسى التي تتربّص بالشاعر.

وتأتي المرأة، عند القيسي أحيانًا ، بصورة المخلّص والقوّة الأموميّة العالية القادرة على رفع حالة الاغتراب عنه، وإنقاذه من الإحساس العميق بالحزن. ففي قصيدة "مقطع واحد من قصيدة أم صلاح" يقول:

---

1 . من حوار معه بعنوان "**أهرب أنا الأكثر ألما لأقترب**"، أجراه الطيب رشاد، جريدة **الوطن** الكويتية، 31/ 6/ 1979. في كتاب: الدعابة المرة، الدعابة المرة، ص54– 55.

2 . الأعمال الشعرية، 1: 295.

3 . سورة مريم، آية 26.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لكن يا أمّ صلاح قَرى كبدي في هذا الجوّ غبارُ الفوسفات

الطقس رديء في مملكة التّجوال، رديء يا أمّ صلاح

فأعيدي جسدي المُسْجَى- فوق حصى الأسفلت- وقيني

من نشرات الأخبار، ومن نظرات السيّاخ.[1]

إن أمّ صلاح في هذه القصيدة، وإن كانت- كما يبدو- شخصية حقيقية يعرفها الشاعر، ترتقي إلى مستوى الرمز، فهي، هنا، تمثل الأمومة والماضي والحميميّة والسّكن والألفة وكل معاني الأنس والحياة. لذا نجد الشاعر يهرع إليها شاكيًا ما يعانيه من الغربة وتَغيُّر الأحوال، فجوّ المدينة موبوء، ونظرات السيّاح الفضوليّة تربكه وتزعجه، والأغاني تذبل، والأماني تتلاشى، والليالي تخلو من الأنس والألفة... وكأنّ الشاعر يفتقد الأجواء القديمة للقرية التي كانت تعجّ بالحكايات والسّهرات والعلاقات الحميمة بين الناس البسطاء:

يا أمّ صلاح

يا سيّدة الأيام الصّعبة، يا سيّدة اللّيلك والحزن الفوّاح

يثقلني أن أتجوّل فأرى أن النّاس هنا غير الناس

أنّ أغانينا ذبلت

أنّ أمانينا رحلت

1 . الأعمال الشعرية، 1: 329.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنّ لياليَنا لا يسكنها الإيناس.[1]

ويظلّ الشاعر ينزع إلى المرأة، ويرى فيها القوة القادرة على خلاصه من غربته وأحزانه. ففي قصيدة "شارع المكحول"، مثلًا، يظهر وقد عَلِق في شوك الغابات وفي متاهات ومآزق لا يقوى على الخروج منها، ويبدي عجزه الواضح عن الخلاص مما هو فيه، فيتمنى لو أن المرأة تتكفل بهذه المهمّة:

ليت فاطمةَ المساءَ ترقّ لي

وتحلّني من عوسج الغابات،

لا فقهي يفكّ السّحر، أو

يدَع النّهار يقولني في هامش النّهر- السّرير[2]

إن المرأة كما يقدّمها القيسي، هنا، تبدو ذات قوّة قادرة على التّغيير وإشاعة الخِصب وبثّ الحياة في الأرض الموات، وتحويل كل دوالّ القحط والجفاف إلى دوالّ تحيل على الخصب والنّماء والحياة. ففي قصيدة "قرابة" تتجلى تلك القدرة حيث يقول:

لكنّكِ في غمضةِ عين

خلّيتِ بساتيني خضراء

ومنزلَ عائلتي أرحب[3]

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 329.

2 . المصدر نفسه، 2: 422.

3 . الأعمال الشعرية، 2: 376.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتظلّ المرأة وحدها القادرة على انتشال الشاعر من غربته وعزلته التي تلازمه في معظم أحواله. ويتجلى هذا في قصيدة قصيرة جدًّا استخدم فيها تقنيات فاعلة كالتكثيف والتّشكيل البصري:

الْ

فا

تِ

حة

من بين حرير الأرضِ، حريرك وحدهْ

ينْ

شِ

لُ

ني

من

بنَ

رلْ

وخ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دة[1]

لقد جاءت هذه القصيدة مُفتَتحا لديوان القيسي "ماء القلب"[2] وهي تتصدّر بكلمة "الفاتحة"، وتتشكّل من جملة خبريّة واحدة مفادها أنْ لا أحد قادر على إخراج الشاعر من غربته ووحشته إلا المرأة.

النّصّ، على قصره، نصّ مكثّف استطاع الشاعر أن يوظّف فيه تقنيات جديدة، بصرية وصوتية، أسهمت في رفده بمحمولات دلاليّة خصبة. فالشّاعر يستخدم المقاطع الصّوتية العَروضيّة في التّشكيل العمودي لفضاء التدوين، فيما يستخدم الكتابة الإملائية العادية في السّطر الأفقي مشكّلًا بذلك شكل صليب. والصليب بإيحاءاته وتداعياته يحيلنا على معاناة السيد المسيح عليه السلام، إذ تتشاكل هذه المعاناة وتنسجم في كثير من جوانبها مع معاناة الشاعر نفسه. فتجربة السيد المسيح- عليه السلام- قابلة لمثل هذه الإسقاطات، فقد أسقط شعراؤنا على ملمح الصّلب "كل الآلام التي يتحمّلها الشاعر المعاصر، والإنسان المعاصر عمومًا، سواء أكانت تلك الآلام ماديّة أو معنويّة، وقد افتتن شاعرنا المعاصر بتصوير نفسه مسيحًا مصلوبًا على الصليب".[3] وكأنّ القيسي بهذا الإسقاط يريد أن يلمح إلى الارتباط الوثيق بين معاناة الشعب الفلسطيني الرّازح تحت نير الاحتلال، ومعاناة السيد المسيح عليه السلام، الذي يجسد رمزًا من رموز التّأزّم والاغتراب والفداء، بحسب الموروث الدّيني المسيحي.

---

1 . الأعمال الشعرية، 2: 563.

2 . الطبعة الأولى- وزارة الثقافة، فلسطين، 1998.

3 . علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص104، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، 1978.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أمّا التكثيف فقد جاء من خلال تركيز الفكرة، وحشد التقنيات التي تمّت الإشارة إليها آنفًا، إضافة إلى غِنى بعض المفردات التي جاءت مثقلة بالدلالات الكامنة، والقدرة على استدعاء صور تناصّيّة من خلال التداعي. من تلك المفردات مفردة "البئر" التي تكفّلت باستدعاء قصة يوسف عليه السّلام واستحضار حالة الغربة والوحدة التي عاناها في الجبّ. وقد زاد من تعميق دلالة هذه المفردة إضافتها إلى مفردة "الوحدة" وبذلك تكون قد استفادت دلاليًّا ممّا أضيفت إليه.

هكذا نجد أن الشاعر استطاع أن يخصّب نصّه عبر تقنيات مختلفة، جعلت من النص، على قصره، نصًّا زاخرًا بالمحمولات الدّلالية والإيحائية العميقة، التي تآزرت كلّها لرفْد مضمون الاغتراب والمعاناة في القصيدة.

وتتردد صورة المرأة عند القيسي وقد ارتبطت بثيمتَي الانتظار والغياب، فكثيرًا ما نجده منهمكًا في انتظار المرأة، لكنّه لا يلبث أن يفجأنا في نهاية المشهد بانسراب المرأة وغيابها، وبالتالي تظلّ تلك المرأة حلمًا بعيدًا عصيًّا على التّحقق:

فمنذ ساعتين

أجلس في انتظارها

فأين ياسمينة الأصابع

شربتُ قهوتي، شربتُ قهوة المواجعْ

ولم أزلْ أتابعْ

هذا الرماد في الكلام

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولم أزل أدوّن الهواجس

وليس غير الريح ما يدقّ صدر النافذة.[1]

هكذا نجد المشهد ينتهي بصورة ذات إيحاءات عميقة وحزينة، حيث الريح تدقّ صدر النافذة، وهي صورة نواحيّة كربلائيّة- إذا جاز التعبير- غنيّة بالمحمولات النفسيّة والتداعيات المعبّرة. فالصورة تبوح بأجواء توحي بحالة من النّدب والبكاء على الميت، بحيث تنتقل "النافذة" من حقلها الدّلالي الجمادي، إلى حقل إنساني متمثّل في صورة امرأة مفجوعة أصيبت بالفقد فراحت تندب فقيدها بحرقة وألم ضاربة صدرها بقوّة، تعبيرًا عن حسرتها وأساها. فهي صورة مغرقة في الحزن تنمّ على شفافية عالية يمتلكها الشّاعر الذي يلحّ كثيرًا على حالة الحزن في شعره، حتى كان- كما قال أحمد دحبور- "غرّيد الحزن الموزون".(*)

هكذا تبدو المرأة مخاتلة وموزّعة بين ثنائية الحضور والغياب، الحضور اللحظي المخاتل، والغياب الكثيف الذي، غالبًا، ما يعمد القيسي إلى أن ينهي به مَشاهِده المتضمّنة تلك الثنائية، والشواهد على هذا كثيرة أختار منها قصيدة "في انتظار غودو" حيث يبدؤها الشاعر برصد مشهد العاشقة، التي تخلع سترتها عند الباب وتلقيها على المقعد، فيما يُجلّلها الحزن، ويملأ عينيها الدمع، وفيما يتأمّل الشاعر فتنتها، وقميصها الدّاكن، ويديها اللتين تشبهان جدولين... ليفجأنا في نهاية القصيدة، بعد مرور ساعتين، أنه:

لم يكن ثمة من يجلسُ،

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 477.

* . عنوان مقال لأحمد دحبور، نُشر في مجلة **الموقف الأدبي**، دمشق، العدد 77، لعام 1977. في كتاب: المغني الجوّال، تحرير وتقديم محمد العامري، ص203.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أو يَشغل هذا المقعد الوهميّ،

لا سترتها الليلكُ،

لا العقدُ،

ولا الريح التي هزّت جذوع السّنديان

لم يكن غيريِ من يرقب أو ينشج

في هذا المكان[1]

وإذا كان الشاعر يرى العالم البرّاني بعين بصيرته الجوّانيّة، فإن القيسي يلوّن بتلك الجوانية المغتربة مفرداتِ العالم الخارجي، وبذلك يمتدّ تأثير المرأة ليشمل المكان والزمان، فليس الشاعر فقط هو المرهون بتكريس نفسه وحواسّه كلّها للمرأة، لكن المكان والزمان، أيضًا، يدخلان في هذه المعادلة. فإذا كان ابن عربي قد قال إن "المكان إذا لم يؤنَّث لا يعوَّل عليه"[2] فإن القيسي قد زاد ثيمة الزمان على ذلك. ويتّضح هذا في قصيدة "منزل 16" حيث تغيب المرأة، فتغرق الأمكنة كلّها في غربة ووحشة كبيرتين، وتقفر الحياة، وتنطفئ الشّرفات، وتظهر النساء دونما زينة، كأنّهن في حالة من الحداد على هذا الفقد. ويدخل النهر في حالة من الصمت والسكون، حتى إن حالة الاغتراب هذه تطال مخطوطة الكُتبيّ التي يقتنيها في دكانه، وتبدو المدينة خاوية دون حركة، ودون بهجة، ودون حياة:

---

1 . الأعمال الشعرية، 2: 616.

2 . محيي الدين ابن عربي، رسائل ابن عربي، ص198، وضع حواشيه: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المدينةُ دونك فارغةٌ

الشوارع صمّاءُ، ولا أسماء لها

والضجيج أخرس

الوقت مسدس ويحر ميّت

ولا سمك ينمو،

لا شجر أو أزهار

ولا شرفات مضاءة

سعاة البريد هجروا داباتهم

وأحذيتهم الجبلية

واقتعدوا عتبات الدور

في انتظار بريد ما

بعد أن نفق العمر

والنساء بلا زينة

الأبنية تحدّث عن صمتها

فأين تفاحة الفوضى

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

...

أي سوق عاطبة هذه

مثل باذنجانة ذابلة

وأيّ مخطوطة أيها الكتبي

تقتني في دكّانك

أيّ مخطوطة تفسّر هذا الغياب

وتفسّر المدينة،

التي دونها فارغة![1]

إن صورة المرأة التي يقدّمها القيسي، هنا، تشبه، إلى حدّ بعيد، الصورة الأسطورية لعشتار (عشتاروت) آلهة الحبّ والجمال والخصب. فالأسطورة تقول إن تمّوز، وهو إله الخصب وزوج عشتار، يموت كل عام، وأن قرينته عشتار ترحل للبحث عنه، وفي أثناء غيابها عن الأرض تنقطع عاطفة الحب، وتُمحل الأرض، وتُحجم الكائنات عن التناسل، ويهدّد الموتُ والفناء الحياة بمختلف أشكالها على الأرض، وقبل أن يُحكِم الموت قبضتَه على الأرض، يبعث الإله "أيا" رسولا لينقذها على كُرْهٍ من آلهة الجحيم "آلاتو" فتعود إلى الأرض، وتعود الحياة مرة أخرى.[2]

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 575- 576.

2 . جيمس فريزر، أدونيس أو تموز- دراسات في الأساطير والأديان الشرقية القديمة، ص20. ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1982.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يصدق على هذه الصورة العشتارية غير نموذج من شعر القيسي أذكر منها أيضًا قصيدة "منزل نغنّي وننأى". يقول في نهايتها:

أنت تدرينَ،

خلفك لا زرع يعطي،

ولا آية تنزلُ

يبعد الزمن الأولُ

يبعدُ

الظلّ

والمنزلُ.[1]

وكثيرًا ما تظهر المرأة عند القيسي آنيّةَ الحضور، ومتّشحة بغمامة من الغموض. فهي دائمًا تبغته بالغياب والرّحيل، وتتركه في وحشة وغربة مطبقتين:

لمحتها بجانبي- أو أنني أظن-

شفيفةً كالماء لملمتْ أشياءها

وغادر كالسّهم دون إذْنْ[2]

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 594.

2 . المصدر نفسه، 2: 401.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتتكرر هذه النهايةُ المتمثلةُ في غياب المرأة ورحيلها، المرأة التي توجع الشاعر، وتترك قلبه وحيدًا دون فرح، تحزّ روحَه الغربة، وتغشى نفسَه الوحشة. وبالتالي فهو لا يقيس غياب تلك المرأة بالمقاييس الزمنيّة المعروفة، لكن يقيسه بالألم الذي يوغل في جسده كالخنجر:

لا أقيس بالأيام غيابكِ

لا أحصي، دونك النهاراتِ

فعلى شاشة الجسدْ

أرى

مسارَ الطّعنةْ![1]

ولم يقتصر بُعد المرأة، عند القيسي، على البعد الجسدي أو البعد الحسّيّ، إنما تعدّى ذلك إلى الغياب النفسي والمعنوي. ففي غمرة اقترابه من المرأة إلى حدّ الالتصاق، يظلّ يشعر بمسافة نفسية تحول بينه وبينها، فيعمد إلى تأكيد ثيمة البعد من جديد، وكأنه لا يصدّق هذا الحضور الآنيّ ولا يطمئنّ إليه، لأنه تعوّد غياب المرأة، وصارت بمثابة الحلم البعيد والعصيّ على التحقّق والاستمرار:

لكنّكِ بعيدة، بعيدة، بعيدة

ولا تقتربي(*) **مني، رغم أنّ أصابعنا قد تتعانق**

أو نتلامس وجهًا وصدرًا

---

1 . المصدر نفسه، 3: 385.

* . يظهر لي أنّ "لا"، هنا، نافية غير عاملة، لذا ينبغي أن يكون الفعل "تقتربين" (بثبوت نون الإعراب) بدلًا من "تقتربي" (بحذفها).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولكنّنا نظلّ بعيدَين

وتظلّ المسافة.[1]

أما المرأة/ الزّوج فقد صرّح بها القيسي مرّة واحدة في قصيدة "أمشي ويصحبني قاتلي"، وفيها يسيطر عليه الهمّ الجمعيّ الذي يُثقل كاهله في لحظات هي أشدّ ما تكون على الإنسان، لحظات الرّحيل عن الوطن، فالشاعر يأخذ قسطًا من الزمن ليتخلّص من كل ما عَلِق به من موجودات الوطن، ولكنْ أنّى له ذلك. إنه يحاول حتى يتخلص من إرْث الحنين الذي سيظل يعذّبه ويلحّ عليه في بلاد الغربة:

هيئي القهوة الحارقة

مُرّة،

وقليلًا من الماء يا زوجتي

يفرج الضائقة

هيئي حزننا

وكفاف النهار

هيئي الخيبة الساطعة

...

---

1 . الأعمال الشعرية، 3: 174.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

دعيني هنا أتمهل قبل النزوح،

دعيني على باب أيوب،

خمس دقائق فقط

لأمسح ما يعلق الآن بي

من شوارع أو ذكريات،

...

هيئي الموج والرّيح عمّا قليل

سينزعنا البحر من روحنا

ويكسرنا كالزجاج[1]

إن ثيمة الحزن هي المسيطرة على مشهد الرحيل الذي قدّمه الشاعر في المقطع الماضي، وظهرت فيه المرأة/ الزّوج شريكة للشاعر تقاسمه همومه وأحزانه واغترابه عن وطنه، لكن صوتها يغيب تمامًا في القصيدة، ويظهر صوت الشاعر السّارد، الذي تكفّل، منفردًا،بنقل مشهد الرحيل وتداعياته.

ومن أسماء النساء التي تتردد بنحو لافت في شعر القيسي اسم "سارا"، فهي ترد بأشكال وصور مختلفة، كأنها امرأة تمثّل كلّ النساء. ورغم أن المرأة في شعر القيسي هي امرأة حقيقية في معظم

1 . المصدر نفسه، 2: 36- 37.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأحيان، يمكن ردّها إلى "بؤرة أساسية واحدة هي تجربة الشاعر مع المرأة"[1] إلا أنها "لا تخلو بالرغم من طابعها الذاتي العميق من ملامح قوميّة تحيل علاقة الرجل بالمرأة إلى علاقة من نوع خاص خاضع في الأساس إلى طبيعة المناخ السياسي والاجتماعي الذي يخضع له الرجل والمرأة على السواء في الوطن العربي الكبير المعذب"[2]

وسارا- كما يقول القيسي نفسه- "امرأة حية تحمل وجعي، حلمي. ذات عام بعيد، رأيتها في الشام، وفقدتها. كان الخارج ضيقًا فضاعت، ومنذ الضياع الأول وأنا أبحث عنها، وكل ما هناك أني جمعت صرخاتي إليها"[3] وهي "امرأة لا عادية، سارا هي النساء والحجارة. الزهرة والمنفى. وهي القريبة البعيدة، لا تأخذ سارا في هذه الكلمات، رمزًا أو بعدًا جغرافيًا ودلالة"[4]

فسارا تبدو امرأة استثنائية، استطاعت، رغم غيابها، أن تغني الشاعر عن كلّ النساء، وأن يرى فيها المرأة والوطن والشّوارع والحجارة والحضور والغياب والحزن والفرح والوطن والمنفى... وكل المتناقضات: فهي "الموجة والعزلة، والوطن المستيقظ والجرح"[5] و"البعيدة"[6] و"الوحيدة"[7] والخارجة من "الصدر والقبر"[8] وهي التي تخضرّ في شباكها "مزهريات الحدائق"[9] والتي يسمي المدينة

---

1 . شوقي بغدادي، "**اشتعالات عبد الله وأيامه**"، مجلة **كتب عربية**، العدد السادس، 1981، في كتاب: المغني الجوال- دراسات في تجربة محمد القيسي الشعرية، ص221.

2 . المصدر نفسه، ص221.

3 . من حوار معه بعنوان "**الشاعر الصعلوك يصرخ: سارا**"، أجراه يوسف أبو لوز، جريدة "اليوم" السعودية، 28 ذي الحجة 1401هـ. في كتاب: الدعابة المرة، محمد القيسي، ص66.

4 . المصدر نفسه، الدعابة المرة، ص66، 67.

5 . الأعمال الشعرية، 1: 263.

6 . الأعمال الشعرية، 1: 285.

7 . المصدر نفسه، 285.

8 . المصدر نفسه، ص287.

9 . الأعمال الشعرية، 1: 290.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

باسمها[1] والتي تعطي للأغنيات "دمًا وكرّاسًا صغيرًا للكتابة"[2] والتي تحضر إليه "عبر سواد الليل"[3]، وهي القمر المطعون في براري الله[4] ومَن يبكي عليها السّور والشّجر[5] ...

وتظلّ "سارا" تطارد القيسي وتخاتله، فتبدو المرأة/ الحلم، والمرأة/ الرّمز، والمرأة الحبيبة. فرغم اعتراف الشاعر بأن "سارا" هي امرأة من لحم ودم إلا أنها تعلو، ربّما دون وعي من الشاعر، إلى مرتبة الرّمز؛ إنها " المرأة بكلّ ما ترمز وتحمل من دفء وخصب وفرح"[6] يرى الشاعر نفسه يُزَفّ إليها رغم أنها موغلة في الغياب. وتتقمّص "سارا" وجوه كلّ الصبايا، ويصير المدى كلّه إناءً لأزهارها، ويروح الشاعر يجمع أعضاءها من "أغاني الطّريدات في حلقات المخيّم" وبالتالي تصير "سارا" كلّ شيء للشاعر:

حين دوّى المخيّم بالدّبكة الدموية.. كان يُزَفّ لسارا

البعيدةِ، سارا الوحيدةِ، كانت وجوه الصبيات سارا

وكان يجمّع أعضاءها من أغاني الطريدات في حلقات المخيمِ

كان محمّد

يغنّي لنعناعة الدّار في يقظة،

---

1 . المصدر نفسه، ص300.

2 . المصدر نفسه، 370.

3 . المصدر نفسه، ص391.

4 . المصدر نفسه، 2: 405.

5 . محمد القيسي، منمنمات أليسا، ص87، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.

6 . محمد القيسي، الموقد واللهب، ص166.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تصل النبع بالرمل، والدم بالفلّ[1]

ويصرّ القيسي على اجتراح الفرح المتوهم مع "سارا"، بإلحاحه على تقديمها عروسًا له، ففي قصيدة "تهليلة سارا" يجعل الكلام على لسانها بحيث تحشد له كل أنواع الزينة والأقواس في جوّ احتفالي مهيب، ثم تأخذ في وصف حبيبها القادم من جهة البحر مصطحبًا مَهرها الغالي؛ إنّه "خمس زنابق في الكفّين، وستّ زنابق في الصّدر". هنا تبدو المفارقة، في تجاور ثيمتيّ الموت والحياة، فحيث تكون الزّنابق الأولى حقيقية في كفّيه، تكون الأخرى رصاصًا في الصدر يقتله. إنه يقدم حياته فداءً لسارا. وتمضي مركبة الشاعر يجمّلها ويجلّلها عَلَم فلسطين، وحين يُسفِر وجهُه للناس يعرفونه لكنّهم لا يفهمونه، فقد كان حزينًا وغريبًا، كما تصفه أليسا في القصيدة:

ها هي مركبة حبيبي

جلّلها الشفق النابع من وجنته المرفوعةِ،

جمّلها الأخضر والأحمر، جمّلها الأبيض والأسودُ،

يا أخواتي ينحسر البحر عن الوجه فيعرفه كلّ الناسِ

ولا يفهمه أحد ويكون حبيبي

جاء إلى العرس حزينًا وغريبًا كالموجة والشاطئ

فلتخرجْن إليّ، إليّ جميعًا يا أخواتي

وليبتدئ الآن زفافي الهادئ.[1]

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 285.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتظلّ "سار" امرأة قادرة على إضاءة دخيلة الشاعر وإشاعة الفرح في روحه، وطرد شبح الوحشة والغربة منها، ففي وحشة الليل لا يحضر إليه أحد غيرها ، ولا يؤنس بابه الموحش سوى أصابعها الرقيقة:

لا يحضر عبر سواد الليل إليّ سوى سارا

لا يطرق بابي الموحش في هذي البرية، غير أصابع سارا

من يملك أن يختصر الساحل،

والشجر المتطاول،

في عنق قرنفلة، أو نسمة ريح من ناحية البحرِ

سوى سارا!

آه سارا[2]

هكذا تظل "سارا" الداء والدواء؛ إنها تكرّس حالة من حالات الوجد والضياع والاغتراب وصورة من الأنا والدمار المحيط بها"[3] وهي بقعة الضوء اللألاءة في عتمة روح الشاعر، والقادرة على انتشاله من بئر وحدته ووحشته، ويظلّ صوته شلالًا لا يتوقّف، مناديًا "سارا" لتؤنس وحشته، وتملأ عليه وحدته

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 289.

2 . الأعمال الشعرية، 1: 391.

3 . سميح سمارة، "القيسي- الغفاري.. وسارا"، مجلة فلسطين الثورة، بيروت، 5 آب 1979. في كتاب: المغنّي الجوّال، ص212.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعزلته، مطالبًا إيّاها أن تكون امرأة مختلفة عن أمّه "حمدة"، يريدها امرأة من فرح وحبور وبهجة، خلوًا من الحزن والأسى:

تعالي

لا تكوني مثل حمدة في الضّحى

إذ لا تداوي

حيرتي إلا بعود نشيجها الأبعد

تعالي

كمْ

أنا

مفردْ[1].

1 . محمد القيسي، منمنمات أليسا، ص86.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثالثًا: الاغتراب والموت

يُعدّ الموت أحد أهم الظواهر الوجوديّة التي وقف أمامها الفكر الإنساني طويلًا، محاولًا فكّ لغزها، واستجلاء خفاياها، واكتناه طبيعتها الغامضة. لذلك "حاول الإنسان منذ فجر التاريخ نسْج الأساطير من مخيلته [حول الموت]، بعدما عجزت قدراته العقلية المتواضعة عن سبر أغواره، وتعطيل آثاره المأساوية"[1] إلى أن جاءت الأديان السماوية التي قدّمت إجابات لكثير من التساؤلات التي كانت تدور حول قضية الحياة والموت.

وقد ارتبطت ثيمة الموت بالزمن، إذ شكّلت آنئذٍ "أشدّ وجوه الزمنية غورًا في الذات الإنسانية"[2] كما ارتبطت بالنفس الإنسانية التي تعدّ "مركز الوجود وعلّته"[3]، ومن ثمّ ولجت قضيةُ الموت حقلَ الأدب بمختلِف أنواعه وأجناسه، وباتت من الظواهر الكُبر التي تسترعي اهتمام المبدعين والنّقاد على حدّ سواء وعلى مختلف اتجاهاتهم الفكرية والأيدلوجية والعرقية.

تظهر ثيمة الموت في شعر محمد القيسي متلبّسة في قضايا كثيرة، كأنّه شاعر مسكون بهاجس الموت وأخيلته، إذ يلقي الموت ظلاله الثقيلة، عنوةً، على كثير من قصائده، حتى على تلك التي لم يكن الموت موضوعها الأساسي. ففي القصائد التي تتحدث عن الذّات والوطن والأرض والسّفر والاغتراب والزمان والمكان والحبّ والمرأة والذّاكرة... نجد الموت يبزغ من بين سطورها، ليتّخذ له مكانًا، إمّا واضحًا وناصعًا في ظاهر النص الشعري، وإما غامضًا وباهتًا في ظلاله وخلفيته.

ففي قصيدة "منزل الخيط" يقول:

---

1 . عماد الضمور، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، ص181، دار الكتاب، إربد، 2005.

2 . كمال أبو ديب، في الشعرية، ص111، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.

3 . مفيد محمد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص378، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1981.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عيناها دوريّان(*) طعينان

والأرض كما تبدو

ضيقةٌ،

يأخذها الرَجَفانْ

كانت تلمس قلبي

وأنا أرفو أيامي

كجوارب باليةٍ،

وأحاول أوّل خيطٍ

يوصلني بالموالِ،

أغني هذا الريحانْ

كيف يسبّح في

بستان يديها،

ويسيلْ

إذ تهدل أو

---

* . مثنّى دوريّ، وهو نوع من العصافير تعشش في البيوت.(تاج العروس- "دور")

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تسكن أوتارًا

وأناجيل!

كانت تلمس قلبي

وتقوم

فتشيع الموسقى صامتة من خجلٍ،

وينوّر لوزٌ،

ويحوم

رفٌ نوارس في أفقٍ،

من قمح وغيوم

كانت تلمس قلبي

وأغني

عيناها دوريّان طعينان طعينانْ

والأرض كما تبدو

ضيقةٌ،

لا تسع اثنين معًا،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا تسع اثنينِ

فهل

يأتي

الطوفان![1]

في هذه القصيدة لم ترد مفردة الموت صريحةً قطّ، لكنّ النّصّ مسكون بثيمتها وتجلياتها وظلالها ودوالّها. فمفردة "طعينان" التي وُصف بها الدوريّان، تفضي إلى الموت، ومفردة "ضيّقة" التي نُعتت بها الأرض تفضي إلى القبر/ الموت، والأيام التي يرفوها الشاعر ويحاول إصلاحها هي عمره الذي ينقضي وينسرب من بين أصابعه، والرّجفان هو عرَض من أعراض المرض المفضي إلى الموت، والهديل يحيل على قصّة الفقد التي مُنّي بها ذَكَر الحمام(*)، وسكون الأوتار هو بمثابة موتها وتوقفها عن العزف والحياة، والموسيقى التي تشيع بصمت تفضي إلى نشيد جنائزي يعتري الموسيقى ذاتها قبل أن يعتري الأجواء التي تشيع فيها.

ثم يأتي الانتقال إلى معطى لوني يتمثل في نوّار اللوز، والنّوارس، والغيوم، وهي مفردات يلظمها خيط البياض. والبياض ذو قيمة دلاليّة عالية تفضي، في حالات كثيرة، إلى الموت. ويغلق الشاعر دائرة التداعيات بمثل ما ابتدأ به القصيدة، مكرّرًا المقطع الأول مع تغيير قليل لا يُخرج القصيدة من حقل معطياتها المتمثلة بالموت ودوالّه، بل إنها تعمّقها، إذ يضيف الشاعر عبارة "لا تسع اثنين معًا" شكلًا من أشكال التّقييد لمفردة الأرض المقيّدة، أصلًا، بوصفها بـ "ضيقة"، وهي إضافة

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 643- 644.

* . الهديل هو ذَكَر الحمام، وقيل فرخها. وتزعم الأعراب في الهديل أنه فرخ كان على عهد نوح عليه السلام، فمات ضيعةً وعطشًا، وقيل صاده جارح من الطير، فيقولون إنه ليس من حمامة إلا وهي تبكي عليه.(لسان العرب- هدل).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تُرشّح لفكرة القبر التي تمّت الإشارة إليها آنفًا، لتنتهي القصيدة بتساؤل محمّل بمعنى الدّهشة والاستغراب، يظلّ مفتوحًا على احتمالات كثيرة: "فهل يأتي الطوفان!"

والشاعر يضعنا في مثل هذا التساؤل أمام مفردة خصبة زاخرة بالتداعيات وغنية بالدلالات، إنها مفردة "الطوفان" التي تحيل، من أحد وجوهها، على الموت والهلاك والدمار، لكنّها تحيل، من جانبها الآخر، على الحياة والخصب والتجدد والانبعاث. وهذا الانفتاح الدلالي المزدوج لمفردة الطّوفان يشي برغبة كامنة، في أعماق الشاعر، في الخلاص الذي قد يكون الموت أحد أشكاله، مع عدم تهميش الانفتاح الآخر لدلالة الطّوفان في مقدرتها على تحقيق الخلاص للشاعر.

إن تشوّف الشاعر لقدوم الطّوفان، منفتحًا على دلالة الموت، يشي باستطابة لفعل الموت، وهذه الاستطابة تشكّل نزوعًا "للخلاص من مأساة عميقة يعاني منها الإنسان في حالة من الحالات التي لا يجد لها حلّا إلا بالنهاية التي يتصورها المَخرجَ الوحيد والأسهل، أو أنها نوع من الإيمان الذي يتأمل في النهاية بداية جديدة، وخروجًا من عالم الشرور والآثام، إلى عالم الفضيلة والخير الذي يتعجل الرحيل إليه، ويرى في الموت الوسيلة المؤدية إلى بلوغه".[1]

هكذا نجد ظلال الموت تخيم بشكل كبير على أجواء القيسي الشعرية، ما يجعل ثيمة الفقد تلازمه في مظاهر الحياة ومعطياتها كافّة، ليشكل هذا الفقد رافدًا قويًّا للاغتراب والعزلة والشعور بلا جدوى الأشياء وعدم التواؤم معها.

1 . مفيد محمد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص386

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويظهر الموت في شعر القيسي، أحيانًا، موتًا يكافئ قيمة الحياة، بل يتخطاها ويعلو عليها، كونه موتًا ذا بعد إيجابي، يتمثل في افتداء الأرض والوطن، والاستشهاد في سبيل الحق والحياة والحرية، على نحو ما نرى في قصيدة "الموت والعناق" حيث يقول:

حينما تسقط في ساحاتنا حتى الحجارةْ

حينما يهدم بيتٌ تلو بيتْ

يصبح الموت إشارةْ

وبدايات لصوتْ

عانقِ الموتَ بوجه الريح عانقْ

كل لون فوق وجه الأرضِ، في نسغ البدنْ

أنت إن أصبحت عاشقْ

يسقط المحتلُّ في الطينِ، ويبقى وحده وجه الوطنْ.[1]

إن القصيدة تبدو خلوًا من حس الوحشة والغربة والحزن والانكسار الذي طالما اعترى الشعراء أمام هيمنة الموت وحتميته، بل نرى الموت، هنا، صورة لبدء حياة جديدة وبشارة لغد أجمل. فالموت يغدو "إشارة"، وهذه الإشارة التي تركها الشاعر مطلقة، يتكفل السياق في تقييدها، لتصبح إشارة إلى بدء الحياة والولادة، ومؤشّرًا على التفاؤل والأمل، يعزز ذلك قوله "وبدايات لصوت"، كأننا أمام حالة من

1 . الأعمال الشعرية، 1: 111.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الانتظار، تتمخض عن صوتِ مولود يستهلّ بالبكاء/ الصوت، الذي يعدّ مؤشّرًا على حياة المولود وعافيته.

ويظل الشاعر يدفع باتجاه هذا الحس الإيجابي تجاه الموت، من خلال مشهد العناق الذي يبوح بتشوّف وتشوّق عارمين إلى لقائه، الموت الذي لم يعد موتًا فرديًّا يخص شخصًا بعينه، بل إنه موت في سبيل الشعب والإنسانية والحرية والحياة بكل جمالياتها وقيمها النبيلة.

وتتكرر مثل هذه الصورة عند القيسي على نحو ما نرى في قصيدة "عز الدين القسام: جزء من حديث ذات ليلة باردة" حيث يعمد إلى اجتراح شخصية استشهادية نضالية جليلة "يخجل الموت منها، ويتنازل عن جبروته"[1] إزاءها، ليبدو أكثر ألفة وتصالحًا، بحيث يَسمح للشهيد عز الدين القسام أن ينهض من عالمه السفلي، ويتجوّل على الأرض، ويتفقد أحوال الأحياء عليها. يقول:

الموت رفيقي

فلذا يسمح لي أحيانًا

أن أتجوّل في مملكتي

وأطوف على الأحياء.[2]

هنا "يتحول الموت إلى فضاء مؤنسن وغير معادٍ، ويكتسب الكثير من الألفة والمرونة والتسامح بحيث يسمح له بالحركة بعيدًا من سجنه، وفي ذلك إشارة إلى صورة الموت الاستشهادي

---

1 . محمد صابر عبيد، سيمياء الموت- تأويل الرؤيا الشعرية- قراءة في تجربة محمد القيسي، ص57، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2010.

2 . الأعمال الشعرية، 1: 189.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التي تفترق عن صورة الموت المجرّد، وتتزيا بزي البطولة والحضور الدائم والقبض على فكرة الخلود على الصعيدين الديني والاجتماعي"[1] الديني المتمثل في قوله تعالى: "ولا تحْسَبَنَّ الذين قُتلوا في سبيلِ اللهِ أمواتًا بلْ أحياءٌ عندَ ربِّهم يُرزقون"[2]، والاجتماعي المتمثل في تواصل الشهيد مع الأحياء ومحاورتهم والاطّلاع على أحوالهم.

على عكس هذه الحالة من الألفة، التي يبدو عليها الموت، فقد يبدو أحيانًا مدعاة إلى حالة من الخوف والهلع والتوجس ناجمة عن طبيعته المباغِتة والمتربّصة، فالموت لا يستأذن أحدًا، وبالتالي فعلى الإنسان أن يتوقعه في كل لحظة، وفي أي زمان ومكان:

الموت خلف الباب هل تتسمعين خطاهُ،

أم تتزينين لطلعتي، ورضى الوصولِ؟

بحّت ربابات المغنّي،

ما انتهى مد النشيدِ، ولا استحال إلى ذهولِ

عيني على أطفال قريتنا،

وكيف عراهمو همّ الذبولِ[3]

إن الموت، هنا، يبدو مصدر قلق للشاعر، يقضّ مضجعه، ولا يكاد يتركه يهنأ لحظة في حياته. والشاعر يعمق من ثيمة التربص والمفاجأة والمخاتلة باختيار "الباب" ليكون مكانًا يختبئ

---

1 . محمد صابر عبيد، سيمياء الموت، ص57

2 . سورة آل عمران، آية 169.

3 . الأعمال الشعرية، 1: 169.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الموت وراءه، فالباب هو حلقة الوصل بين الداخل والخارج، ووجود الباب يقتضي وجود بيت، والبيت "جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأول"[1]. فالموت، إذًا، يتربص بالشاعر في أكثر الأماكن حميميّة وقربا من نفسه، وذلك أدعى إلى أن يظلّ هذا التوجس وذلك الخوف ملازِمينِ للشاعر في مختلف أحواله، لا سيما تلك التي يريد فيها أن يودع جسمَه للراحة، وعينيه للنوم، وروحَه للعروج والحلم.

أما موت الأم "حمدة" فقد شكّل علامة فارقة في مسيرة القيسي الشعرية، فرثاها رثاء مرًّا في كتاب سماه "كتاب حمدة"، حشد فيه أساه وبكاءه الكربلائي، وفاجعته العميقة، إلى جانب سيرة طرده ومعاناته وعذاباته المتوالية. وقد سعى في هذا الكتاب إلى "تحويل الأم حمدة- واقعًا وتخييلًا- إلى رمز شعري أسطوري عميق الجذور، يستلهم عبره قوة حضور الذات في الأشياء والرؤى، وقوة حضور الأشياء والرؤى في الذات أيضًا، لذا فإنه سخّر جزءًا كبيرًا من تجربته للعودة إليها والخوض في تفاصيل سيرتها واستدلاله بسيميائها"[2].

لقد نهض هذا العمل الشعري على تعانق الواقعي مع الأسطوري والغنائي مع الدرامي والسردي مع الشعري في منظومة متآلفة تنبئ بمقدرة فنية عالية وشعرية متدفقة تتثال في هذا الديوان مشفوعة بالفجيعة والفقد والأسى العميقين:

فلأكنْ يا إلهي أولَ الملائكةْ

ولأُرقْ أول الأباريق،

وأول الصلواتِ

---

1 . جاستون باشلار، جماليات المكان، ص45، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ- وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د. ت.

2 . محمد صابر عبيد، سيمياء الموت، ص67.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على أجمل ما يسحبهُ

التراب مني

ويتركني ترابًا ناطقًا

من دون ما آيةٍ،

أو سلّم يا إلهي

أصعده لأكون قريبًا من أبوابكِ

وتكون الروح

آيلة لمعراج جديد![1]

في هذا المقطع ينقل الشاعر دالّ الموت من معطاه التجريدي الغامض، إلى معطى تجسيدي مشاهد يتمثل في التراب. إنه، كما يبدو، يستحضر لحظة إيداع أمه في القبر، وهي، ربما، اللحظة الأكثر قسوة، والأشد ألمًا عليه. وتتضح مأساوية هذه اللحظة من خلال ما يوحي به الفعل "يسحب"، الذي يشي بحالة من فقدان الحصانة والحماية والامتياز والمكانة والقيمة... كل ذلك، وربما أكثر، يستدعيه هذا الفعل الذي ينطوي على تجريد الشخص من شيء ذي قيمة كان يمتلكه.

إن الموت، بسحبه أجمل الأشياء من حياة الشاعر، يتركه كائنًا مغتربًا ومجردًا من معناه الحقيقي، ليصير إلى تراب، ولكنه تراب ناطق، ينطق بغناء يحز الروح ويجرح النفس، وليتركه معطّلًا "دونما آية، أو سلّم". والسلم والآية مفردتان تحملان قيمة دلالية وإيحائية خصبة وعميقة، فهما أداتان

1 . الأعمال الشعرية، 2: 111– 112.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

للعروج والصعود والارتقاء؛ الآية دالّ للصعود الروحي، والسلّم للصعود المادي. وإذ يُجرِّد الشاعر منهما فإنه يكون قد حُرم من أخص أدواته وأغلاها على قلبه، إذ لا يمكن، في غياب تلك الأدوات، أن يتواصل مع أمّه "حمدة"، التي حرص، لا سيما في بداية المقطع، على أن يُبقي على خيط من التواصل معها والتعلّق بها حتى بعد موتها: فهو يتضرع إلى الله تعالى ليكون أول الملائكة الذين يشرفون على استقبالها وتهيئتها بالماء والصلاة، تمهيدًا لانتقالها إلى العالم الآخر.

والشاعر في بكائيته لأمه حمدة لا يأبه كثيرًا لتصوير الموت نفسِه، بقدر إلحاحه على تصوير عمق الفاجعة، وعِظَم الفقد، وشفافية الأسى والحزن التي تعتريه بعد رحيلها، إضافة إلى حرصه على استرجاع الذكريات، ورسم صورة أسطورية كفاحيّة لأمه حمدة، التي أضاءت النص بحضورها وغيابها معًا، "شاهدة وملهمة ومعلمة ومانحة حدّ الموت"[1]

أما الزمن فيشكل رافدًا من روافد الموت في هذا الوجود، كأنه وجه آخر للموت، رغم أنه لا يخلو من دلالة إيجابية، أحيانًا. فالزمن، إذًا، ذو دلالة ازدواجية؛ فهو، من جهة، ضروري ليحقق الإنسان طموحاته وآماله وأحلامه، ويمارس الحياة بكل تجليّاتها وجماليّاتها. لكن المفارقة- وهذه هي الجهة الأخرى- تكمن في أن الزمن ذاته، الذي كان ضروريًا لتحقيق تلك المباهج والآمال، يعمل، في صعيد آخر، على استنزاف العمر ودفعه باتجاه نقطة النهاية، نقطة الغياب والموت وهدم تلك اللذات والبهجات وتقويضها.

وفي أغلب الأحيان يصوّر الشعراءُ والكتاب الزمنَ تصويرًا سالبًا ذا فعالية تدميرية تفضي إلى الموت، متجاهلين، في المقابل، الصورة الأخرى للزمن بِعَدّها تحصيلًا حاصلًا. ولعل ذلك يعود إلى

---

1 . بشرى البستاني، **"سيدة الحب والموت- قراءة في فقدان الشاعر"**، في المغني الجوال، ص149- 150.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كون الأدب، عادة، يتوجّه إلى القضايا الجدلية والوجودية التي تستنهض قلق الأديب، وتثوّر حزنه وأساه، وكأن الحزن غدا، في الأدب، ذا قيمة جمالية وفاعلية فنية لا يقوى الفرح على استدعائها والنهوض بها. لذا لم "يعد معنى الغناء الحلو الساذج أثيرًا في فهم الفن، وأصبح الجانب الحزين والتراجيدي يؤلف جزءًا أساسيًّا من حساسيتنا بالأعمال الكبرى"[1]. ولعل قصيدة "رقعة غبار" تبين تلك الفاعلية السلبية للزمن وقلق الشاعر إزاءها:

أجل يا قتيلي، أجل يا نديمي، أجلْ

نظل نشيخُ نشيخُ هنا مثل سور الجبل

أجل يا محمدْ

تظل المسافة أبعدْ

وما فاتنا من فواكه أو حسرات، يظل يفوتْ

أجل أدركتنا الفنادق بعد انطفاء البيوت

وهذا الغبار السميك يغطي نوافذنا ومخداتنا

الغبار السميك، الغبار يغطي الوجوهَ،

يغطي الحديث الصباحي والأمسياتِ،

يغطي تحياتنا وأساورنا،

---

1 . مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ص142، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويغطي النشيد.[1]

يطل الشاعر في هذه القصيدة من خلال شخصية الذات الساردة، بعد أن كان جرّد من نفسه شخصية أخرى يتوجّه إليها بالحديث، لتضعنا القصيدة منذ بدايتها أمام حالة شبه درامية متأزمة. والقصيدة تتبأر في سطرها الثاني "تظل نشيخ نشيخ هنا مثل سور الجبل"، حيث تبدأ بالانتحاء داخلًا إلى كوامن النفس القلقة، فالزمن ينال من الذات الشاعرة/ الراوية والمخاطبة معا. ويتصاعد الإحساس بالانكسار والضّعف، بحيث يكرّر الشاعر الفعل "نشيخ" الذي يشكل مركز البؤرة. وتكرار هذا الفعل يفضي إلى الشعور باستمرارية نهْب الذات واستلاب الزمن لها، إضافة إلى التدرّج في تغلغل هذا الفعل السّالب إلى أعماق النفس وأقاصيها. ثم يأتي دالّ التشبيه "مثل سور الجبل" ليضعنا أمام حالة تبدو، أوّلَ وهلةٍ، متناقضةً مع دالّ الشيخوخة؛ فالفعل "نشيخ" يحيلنا على حالة من الضعف والهرم والتلاشي والانكسار... فيما يحيلنا التشبيه على حالة من الانتصاب والشموخ والقوة والديمومة والخلود النسبي. والسؤال الذي يبزغ هنا: كيف نوفّق بين هاتين الحالتين، اللتين تبدوان متضاربتين، ونخطمهما في حبل واحد؟

إن حالة الانكسار والضعف التي يقدمها الشاعر واعيًا، يقابلها حالة من ردّ الفعل التعويضي كامنةً في اللاشعور، كأن ثمة إحساسًا داخليًّا ضاغطًا جعل الشاعر يستدعي، في أوج ضعفه وانكساره، تشبيهًا يفضي إلى القوة والشموخ والديمومة، ليسند انحناءه وانكساره الداخلي، في إشارة ضمنيّة لا شعورية إلى رغبته في تحقيق الخلود، وتلبُّس دوالّ القوة والصّمود والديمومة المتمثلة في عبارة التشبيه "مثل سور الجبل".

1 . الأعمال الشعرية، 2: 219.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لطالما بحث الإنسان عن الخلود وتقرّاه في مظاهر كثيرة في هذا الكون، ولعل أسطورة جلجامش(*) تمثل خير شاهد على ذلك. كما عبّر الشاعر العربي قديمًا وحديثًا عن رغبته في الخلود من خلال تشبيهات مماثلة لعبارة القيسي "مثل سور الجبل". فها هو ذا الشاعر الجاهلي تميم بن أُبيّ بن مقبل العامري، مثلًا، يتمنّى أن يصير إلى حجر لا تنال منه صروف الدّهر، ولا تطحنه عربة الزمن، إذ قال:

ما أطيبَ العيشَ لو أنَّ الفتى حجرٌ تنْبو الحوادثُ عنهُ وهْوَ مَلْمومُ[1]

أمّا حديثًا، فنجد محمود درويش، مثلًا، يعبّر عن الرغبة ذاتها، متناصًّا مع الشاعر القديم نفسه، فيقول: **ليت الفتى حجرٌ/ يا ليتني حجرُ**.[2] من هذا التوجه قد نصل إلى وجود حالة من تأزّم الإحساس وتنازع القوى في عالم الشاعر الجوّاني، أفضت إلى مثل هذا التشابك والتداخل والتداعي في الدلالة التشبيهية.

وتصطلح على الشاعر، إلى جانب الزمن، مفردات الغربة والرحيل وفوات المسرّات. يتضح ذلك من خلال مقاربة دالّين اثنين، الأول يتمثل في مفردة "الفنادق" والآخر في مفردة "البيوت". ومن

---

* هو ملك مدينة أرك وبطل الأسطورة البابلية الشهيرة، التي تصوره شجاعًا مقدامًا ضخم الجثّة عظيم الهيئة، ضجّ البشر من ظلمه وقسوته، وتضرعوا إلى الآلهة أن تخلق له غريمًا يكون ندًّا له، فاستجابت وخلقت البطل إنكيدو، لكنّهما بعد مصارعة عنيفة تعانقا وتعاهدا على الصداقة. وهكذا أصبحا صديقين حميمين. وتمضي الأسطورة ويتّفقان على قتل ثور السماء المقدّس، فتغضب الآلهة وتحكم على إنكيدو بالموت. ويقيم جلجامش إلى جوار صديقه وهو يحتضر، ويدرك من موت صديقه أنه سيموت هو الآخر. (انظر: جاك شارون، الموت في الفكر الغربي، هامش ص21، ترجمة: كامل يوسف حسين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نيسان، 1984م. وانظر القصة كاملة في: ملاحم وأساطير من الأدب السامي، ص9- 86، ترجمة: أنيس فريحة، دار النهار للنشر، بيروت، 1967. وانظر كذلك: فهد أبو عيسى، ملحمة جلجامش، ص8- 27، وزارة الثقافة، عمان، 2009).

1 . تميم بن أبيّ بن مقبل العامري، ديوانه، ص139، شرح: مجيد طراد، دار الجيل، بيروت، 1998.

2 . محمود درويش، حصار لمدائح البحر، ص7، دار العودة، بيروت، ط2، 1985.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الواضح أن الدالّ الأول يحيل على الترحال والسفر والغربة والتشرد، فيما يحيل الآخِر على الإقامة والأنس والسكون والاستقرار. إن هذا التقابل بين هذين الدّالّين عمل على اختزال حالتين تناوبتا على الشاعر هما حالتا الإقامة والسفر، لتهيمن الحالة الأخيرة التي أفضى إليها الشاعر، وليغطي الغبار– الذي يحيل على الترك والنسيان وربما الموت، أيضًا– أشياءَه الحميمة، وذكرياتِه الأثيرة لديه، بعد أن عمّت حالةُ الانطفاء التي تلبّست البيوت، وبعد تناوُب الرحلات والأسفار والاغترابات على حياة الشاعر، وبعد أن أتى الغبار على نوافذه ومخدّاته ووجهه وأحاديثه وأماسيه وتحياته وأساوره وأناشيده...، ليقول لسان حاله:

لم أعد أنتهي وراء العصافيرِ،

شِخْتُ،

وظلّت معي طاقة من زمانِ الطفولةِ،

تهتف بي أن أعود طويلًا

وأهتف من دار منفاي أهتفُ،

ليتَ

الزمانَ

يعودُ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قليلًا.[1]

لتشكل هذه العبارة الأخيرة حالة تناصية، تحيلنا على بيت الشعر القديم والمشهور لأبي العتاهية:

فيا ليتَ الشّبابَ يعودُ يومًا فأُخبرَه بما فعلَ المَشيبُ[2]

وكأن الشاعر، من خلال هذا الارتداد إلى الماضي، يعمد إلى كوننة معاناته وتجربته، شكلًا من أشكال التخفيف والمواساة للنفس، من خلال الإشارة الواضحة إلى أن مشكلة الزمن هي مشكلة عامّة، طالما سبّبت للإنسان القلقَ والخوف والتأزّم والحيرة، على مرّ الأزمان والعصور.

وتظلّ مثل هذه الحالة من الخوف والتوجّس من انحسار ثوب الحياة ونفاد مائها، ماثلةً في كثير من شعر القيسي، ولعلّ هذا المقطع يُجلّي ذلك بصورة أوضح:

أسندوا قامتي يا رجال

ولا تدَعوني في باحة المطار وحيدًا

لم يعد الصدر نافذةً

والعمر كافيًا للمزيد من البعاد

كبرتُ أجيالًا

وهاجمتني بلا استئذانٍ

شيخوختي المبكّرةُ

---

1 . الأعمال الشعرية، 2: 233.

2 . أبو العتاهية، ديوانه، ص46، دار صادر، بيروت، ط2، 1998.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فما أفعل بالقلبِ

خلف هوى ينأى؟[1]

يتبدّى الإحساس بالضعف والانكسار منذ بداية المقطع الشعري الذي يبدأ باستغاثة الشاعر بمنادى محذوف يحيل على منادى كان قد ذكره في موضع سابق من القصيدة حيث قال: "اسندوا قامتي يا رجال"، فالشاعر لا يريد أن يسقط، ولا يريد أن يكون وحيدًا في ساحة المطار. والذي يُتعبه ويشعره بالضّعف والانهيار إحساسه بدنوّ أجله، واقتراب موته. فالعمر لم يعد كافيًا لمزيد من الأسفار والاغترابات، لقد ملّ تطوافه وتجواله بين الدّول والقارّات والأمكنة التي عملت على استنزاف عمره وإضعاف قواه. لقد كبر أجيالًا كثيرة، لكن أهي أجيال بمقياس الزمن النفسيّ الذاتيّ، أم بمقياس الزمن الرياضيّ الموضوعيّ؟ إن عبارةً مثل "هاجمتني بلا استئذان شيخوختي المبكرة" كفيلة بتفسير طبيعة الزمن هناك؛ فدالّ المباغتة والسرعة الذي تتضمنه العبارة الأولى يتآزر مع الدّالّ نفسه في العبارة الأخرى، لتخبرنا بأن الشاعر كبُر مرّةً واحدة، وانتقل من شرْخ الشّباب وعنفوانه إلى آخر العمر وأرذله. وهذا مخالف لطبيعة الزمن المتنامية، فالإنسان "لا تحصل خبرته أو معرفته إلا من خلال تتابع اللحظات الزمانية والتغيرات التي تشكل سيرته"[2] ما يجعلنا نحكم على الزمن الذي يتكلّم عليه الشاعر بأنه زمن نفسيّ، تفرزه ذات متأزّمة، أرهقتها الغربة والأسفار، حتى فاض بها الكيل ولم تعد تحتمل، فانهارت مرّة واحدة.

ويظلّ الشاعر يدفع باتجاه هذه الحالة من الضّعف والضّمور والانكسار، لينتهي به الحال مصلوبًا تنقر عينيه ضعافُ الطّير، وتُغرقه لججُ الغياب:

---

1 . الأعمال الشعرية، 3: 228

2 . هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ص7، ترجمة: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1972.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأخبروها عنّي

عن فتى عبسٍ،

وكيف مالت به أخيرًا

الأرصفة والأغاني

كيف تنقر عينيه ضعاف الطيور

وتشرب من صدرهِ

لقالق النسيانْ.[1]

وفي قصيدته "مرثية الشجرة" تتواشج الذات الشاعرة وتتداخل مع الذات المرثية/ الشجرة، ليصير رثاؤها شكلًا من رثاء الذات والبكاء عليها:

تكبرين وأهرمُ،

إني لأعلم، ما يعتريني

كطفل تعدّى الثلاثين والأربعينَ،

وحلّ عليه حنيني

أنا المبتلى بسوايَ، وتشييع لوزي وتيني

على أن يومًا سأعطيكِ برقوقه كاملًا فأعيني

1 . الأعمال الشعرية، 3: 231– 132.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مريضَك حتى انبلاج الهلالِ،

وقطف ثمار منوني

على رسلكِ الآنَ،

لا تسرفي في الذبولِ،

ولا تقتطي من غصوني.[1]

تبدأ القصيدة بفعلين أحدهما مسند إلى الشجرة، والآخر إلى الذات الشاعرة. وكلا الفعلين يدلّ على التقدم في السن والوقوع تحت سلطة الزمن. لكن، رغم تلاقي الفعلين في دلالتهما العامّة، إلّا أن ثمّة فارقًا بين الكِبَر والهَرم، فالكِبَر تقدُّم في السّن تزداد معه الشّجرة قوّة وعطاءً، في حين يكون تقدّم الشّاعر في السن ضعفًا وهرمًا واقترابًا من الموت والهلاك.

وفي السطر الرابع من القصيدة يرتدّ الشاعر منتبهًا إلى محنته الشخصية، شكلًا من أشكال المخالفة والافتراق مع الشجرة، (أنا المبتلى بسواي،/ وتشييع لوزي وتيني). ومعنى ذلك "أنه مرتهن بعلاقات أخرى تُسرع في شيخوخته وهي فقد اللوز والتين، أي الذكور والإناث من الأصدقاء (أو الأقرباء) أو من الآمال، أما البرقوق فإنه- وهو عادة أحمر- هو رمز الشباب- فهو هديته إلى الشجرة لتبقى أطول عمرٍ ممكن... وأما انبلاج الهلال وهو على شكل منجل، فذلك نذير بحصاد الإنسان- الشجرة، ولهذا فهو قبل انبلاج الهلال يمنحها البرقوق كاملًا ليمتدّ بها العمر سنوات سنوات".[2] بعد

---

1 . المصدر نفسه، 2: 341.

2 . إحسان عباس، "**القصيدة القصيرة في الشعر العربي الحديث- حول ديوان: "كل هذا البهاء وكل شفيف"**"، جريدة الدستور، 23/ 4/ 1993. في كتاب: المغني الجوال، ص260. (وانظر المقال نفسه في: إحسان عباس- أوراق

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ذلك يتوجه الشاعر بطلب يد العون والمساعدة من الشجرة "أعيني مريضك حتى انبلاج الهلال، وقطف ثمار منوني"، حيث تتبدى المفارقة في الجمع بين دالّين متباعدين هما الثّمار، والمنون، "إذ يستعير الراوي من الشجرة قدرتها على الإثمار في لقطة استعارية مركّبة وبارعة "قطف ثمار منوني"، يحكي عبرها سيمياء موته الخاص"[1] ليعود في الحديث مرة أخرى إلى الشجرة فيستجديها الحياة، من خلال تحفيزها على الصمود في وجه الذبول/ الموت ومراوغته، لتنعكس آثار تلك الحياة وذلك الإيناع على الشاعر نفسه. وهذا التوازي بين الشجرة والشاعر "يعني أن الشجرة كنسر لقمان[*] إذا مات النسر مات لقمان"[2]

إن هذا التّعالق الذي كشف عنه الشاعر بينه وبين الشجرة، وما رافقه من إسقاطات لتتبئ جميعًا بحالة من تأزّم الذات، أفضت بالشاعر إلى أن يشكو بثّه وحزنه إلى عالم آخر غير عالم الإنسان. لكنّ هذا الانصراف إلى عالم النبات، كما يبدو، لا يجدي كثيرًا من النّفع، لأن سلطة الزمن لا تبقي ولا تذر، فهي تنال من الحياة حيثما كانت وكيفما تمثّلت.

مبعثرة، ص363- 369، جمعها وعلق عليها: عباس عبد الحليم عباس، تقديم: يوسف بكار، عالم الكتب الحديث، إربد، 2006).

1 . محمد صابر عبيد، سيمياء الموت، ص74.

* . كان لقمان بن عاد يدعو ربه أن يعطيه عمرًا مديدا فوق كل عمر، فاستجاب له الله ووهبه عمر سبعة نسور. وتسرد الحكاية المشهد الأخير وهو ينظر إلى آخر تلك النسور وكان اسمه لبد، إذ تظهر عليه آثار الضعف والعجز، ويأخذ لقمان ينفض ذلك النسر ويهزّه محاولًا بثّ الحياة فيه من جديد، لكنه يخذله، ويوقن لقمان أن عمره إلى نفاد، وأن الموت لا محالة قادم. (انظر تفاصيل الحكاية في: كتاب التيجان في ملوك حمير، وهب بن منبه، ص78- 87، تحقيق ونشر مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، د.ت).

2 . إحسان عباس، "**القصيدة القصيرة في الشعر العربي الحديث- حول ديوان: "كل هذا البهاء وكل شفيف""**، جريدة الدستور، 23/ 4/ 1993، في كتاب: المغني الجوال، ص259.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

رابعاً: الاغتراب والذات

لقد حدّد عالم الاجتماع الأمريكي ملفين سيمان "الاغتراب" بخمسة مفاهيم، أحدها ما يسمى بالاغتراب الذاتي self-estrangement[1] الذي ارتبط عند إيريك فروم بفكرة "التخلي عن الوجود الإنساني الأصيل والضّياع في الحشد"[2] فيما جاء عند ماركس مرادفًا لمعنى "نزع إنسانية الإنسان dehumanization[3].

ويذهب أدونيس- مستندًا إلى قول فويرباخ بأن الجوهر الإنساني هو مجموع العلاقات الاجتماعية- إلى أن "الفرد لا يحمل بدئيًا، في ذاته، ماهية إنسانية، لكنه يجد هذه الماهية خارج ذاته في العلاقات الاجتماعية. ليس الشخص، بتعبير آخر، جوهرًا مطلقًا، بل هو نظام علاقات"[4] ما يعني أن ثمة عوامل أخرى تسهم في تشكيل جوهر الذات الإنسانية، وتشتبك معها ضمن علاقة تأثيرية تأثّرية، وبالتالي يضحي اغتراب الذات "نتاجَ تراكمِ عدّة أنواع اغترابية كالاجتماعي والعاطفي وسواهما"[5]

"والذات، كما يعرّفنا علم النفس الحديث، تتعالق مع العالم على ثلاث [كذا] اتجاهات، أولها: أن تتماهى معه، والثانية: أن تتكيف معه، والأخرى: أن ترفضه. وهذه الأخيرة إما أن تثور عليه فيقمعها قتلًا أو سجنًا أو إقصاءً أو نفيًا... بما يكفل للعالم/ المجتمع أن يتخلّص من ثورتها وآثار رفضها؛ وإما أن تنزوي هي بنفسها، وتعتزل العالم والواقع وتبني لنفسها صومعة تتعبد فيها وحدها وفق تعاليمها

---

1 . Melvin Seeman, "On the Meaning of Alienation", American Sociological Review, vol. 24, 1959, نقلًا عن: حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، ص36.

2 . حسن محمد حماد، الاغتراب عند إيريك فروم، ص74.

3 . ريتشارد شاخت، الاغتراب، ص101، 102.

4 . أدونيس، زمن الشعر، ص88، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.

5 . محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي- مرحلة الرواد، ص43، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ورؤيتها"[1]. الذي يهمّنا في هذا المقام الحالة الأخيرة، لأنّ الحالتين الأولى والثانية لا تفضيان إلى حالة الاغتراب أو عدم الانسجام، لكن إلى الاندغام والتواؤم مع الذات والعالم، أي مع الداخل والخارج.

وقد تمظهر هذا النوع من الاغتراب عند القيسي في أشكال مختلفة أهمّها الشعور بالعزلة والوحشة، وعدم القدرة، وتنكّر العالم له، وفقدان المغزى، وانقسام الذات...، كما تجلّى في بعض المظاهر الوجودية كالقلق والخوف والحيرة والسؤال عن الموت والزمن... وغيرها:

بِتُّ مستوحشًا

لا وظيفةَ لي خارجي

غير أني أعلّلني:

الغزاة على الأرض يطغَون

ثمّ يغورون

فيها.[2]

إن الإحساس بالوحشة، التي يفهمها بعض الكتّاب "باعتبارها نمطًا للاغتراب"[3] تعدّ من أبرز ما يزخر به شعر محمد القيسي، على نحو ما نرى في المقطع السابق، حيث يخبرنا بانتهائه إلى حالة من الاغتراب والوحشة، دفعت به إلى تأمّل العالم البرّاني، فيشعر باللاجدوى واللامغزى، فيلجأ إلى

---

1 . خالد عبد الرؤوف الجبر، "**ألفة الذات... اغتراب القصيدة- طارق مكاوي في مجموعته "الرحيل داخلا""**، مجلة **أفكار**، وزارة الثقافة، عمّان، العدد 245، نيسان 2009، ص16- 17.

2 . محمد القيسي، منمنمات أليسا، ص148، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.

3 . ريتشارد شاخت، الاغتراب، ص215.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الانتحاء داخلًا، إلى عالمه الجوّاني. وتغيير الوجهة هذا ناجمٌ عن عدم الرضا عن الوجهة الأولى، فعُقْم "الخارج" جعله يتّجه بعيدًا إلى أغوار "الداخل" معلّلًا نفسه بسوء الحال في المكان المرتحَل عنه/ الأرض، فالغزاة يعيثون فيها طغيانًا وظلمًا، ثم يؤولون إلى الموت والفناء، فالأرض، إذًا، ليست مدعاة لأسف الشاعر وتحسّره. ونداء الدّاخل يُعدّ مؤشّرًا كبيرًا على تشظّي الذات وانقسامها، بحيث أنك تكاد تسمع صوتين منفصلين، صوت الداخل وصوت الخارج. وكثيرًا ما يستجيب الشاعر لنداء الأعماق، هربًا من الوحدة والوحشة، وتعبيرًا عن عدم الرضا عن العالم الخارجي، على نحو ما نرى في قوله:

ثمة ناي مجروح

في الأقصى

من جنبات الروح

يندهني

فأروح.[1]

فنداء الناي المجروح في أعماقه يناديه، ثم تكون الاستجابة سريعة ومباشرة من الشاعر، بدليل "الفاء" التعقيبية في قوله "فأروح". ويظلّ نداء الداخل يلحّ عليه هاربًا من وحشة إلى وحشة ومن غربة إلى غربة. ففي قصيدة "منزل الحانة" يصور وحدته ووحشته وهو يذرع الطرقات باتجاه الحانة، ليحتسي شيئًا من الخمر دون نديم يشاركه، ثم يدور حوار بينه وبين كوبه الوحيد أيضًا، مشبّهًا إيّاه بالأرخبيل قائلًا:

1 . محمد القيسي، الأيقونات والكونشيرتو، ص93، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أيها الأرخبيل

انتظرني فعمّا قليل

نحتسي ما تبقى، ونمشي معًا،

في المساء العليلْ

انتظرني على باب هذا الجسدْ

حيث لا نجمةٌ، أو أحدْ

في شوارع روحي الطعينْ.[1]

إن الشاعر يشبّه كوبه بالأرخبيل، ما يستدعي بعض التأمل؛ فما العلاقة بين الكوب والأرخبيل؟ إن استدعاء المشبّه به، هنا، جاء فيما يشبه تداعي مفردات الاغتراب والعزلة التي تلحّ على الشاعر؛ فإذا عرفنا أن الأرخبيل هو مجموعة من الجزر المتجاورة[2] غالبًا ما تكون بركانية مهجورة ومنعزلة، عرفنا الشعور الضاغط الذي جعل الشاعر يستدعي مثل هذه المفردة الغنية بمحمولات كثيرة تشي بالعزلة والوحشة والحزن. إن الشاعر يحسّ بأن هذا الأرخبيل/ الكوب يشبهه في التوحّد والوحشة والعزلة، وبالتالي، فهو يؤنسنه، ويدعوه إلى ارتحال مجازي عبر طرق حلمية، ربما تشكّل صورة من صور التعويض عن وحشة الخارج. إنها الرحلة إلى أعماق النفس، والانتحاء إلى كهوفها الداخلية، لا سيما إذا عرفنا أن الأرخبيل هو، في الأساس، كوب الشراب المقترن بالسّكْر والانفصال عن عالم الواقع والهروب منه.

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 632.

2 . محمد زكي الأيوبي، القاموس الجغرافي الحديث، ص14، دار العلم للملايين، بيروت، 1988.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن حس الوحشة يشيع في هذه القصيدة ليشمل المكان والزمان، الأرض والسماء، الداخل والخارج؛ فالزمن/ المساء عليل، لا يبعث على الراحة أو البهجة، والسماء موحشة مظلمة لا نجمة فيها ولا شيء يؤنسها، وبالتالي يكون الارتداد إلى الداخل/ الروح لا طائل تحته، فقد نال الألم من تلك الروح أيضًا، فهي روح مطعونة، وبالتالي لن تكون شوارعها إلا مظلمة وموحشة وغارقة في الألم والمرارة والحسرة.

أمّا الشعور باللاجدوى فهو مظهر آخر من مظاهر اغتراب الذات، ولعلّ قصيدة "منزل دون كيشوت" تعبّر عن مثل هذا المظهر، حيث يقول في نهايتها:

أراني وحدي

أدور كما حجرا مطحنةْ

أواجهُ

أيامَ

هذي

السنة.[1]

إنه يشعر بعدم الجدوى من وجوده في هذا العالم، تشي بذلك عبارة "أدور كما حجرا مطحنة"، وهذا الدوران يبدو أنّه دوران عبثيّ دون فائدة. فالرحى أو المطحنة، وإن كانت تحمل، أحيانًا، دلالة الخير والخصب، إلا أنها تبدو، هنا، رحى تُجعجع دون طحْن. الذي يرشّح لذلك غير علامة في النص

1 . الأعمال الشعرية، 1: 622.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

منها عتبة العنوان "منزل دون كيشوت"، وما تستحضره تلك الشخصية من دلالات تشي باللاجدوى(*).

ومنها، أيضًا، جوّ الإحباط والانكسار والهزيمة الذي يشيع في القصيدة؛ فالخيمة تنكّس أعلامها، والشاعر يبدو محطّمًا يشتكي الوحدة والعلّة المزمنة التي لا فكاك منها.

أما الشعور بالضّياع وانعدام الوجهة والنزوع إلى الطبيعة، فمظهر آخر من مظاهر اغتراب الذات عند القيسي. يقول من قصيدة "منزل زواج الكركدن الأخير":

هكذا أستقيل من الأرضِ،

أعني

أهيم على وجهها

كركدنًا وحيدًا بلا غايةٍ،

أحتفي بالبراري التي تستجيبُ

إلى شهواتي[1]

إنّ القيسي يبدو، في المقطع السابق، مسكونًا بالرغبة في الانعتاق والتّحرر والانفلات من الأرض، لكنّه سرعان ما يدرك أنّ الأرض هي المكان القدَري الذي لا يمكن للإنسان الخلاص منه، والنفاذ من أقطاره، فيستدرك ضمن عبارة استبداليّة، توضّح رغبته المتمثلة في الهيام على وجه هذه

---

* . "دون كيشوت" هو بطل رواية تحمل اسمه، وهي للكاتب الإسباني سرفانتس، المولود في قلعة هنارس عام 1547. (انظر: جوزيف إلياس، مقدمة رواية دون كيشوت، لميغال دي سرفانتس، ص9، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 2000).

1 . الأعمال الشعرية، 1: 595.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأرض، نازعًا إلى البراري والسهول والجبال، مندفعًا وطافحًا بالشّهوة مثل كركدنّ وحيد. إن الشاعر، كما يبدو، قد سئم النظام والقيود والحدود التي تقيّد رغبات الإنسان وتحول دون تحقيق آماله وطموحاته، وبالتالي فهو يستدعي هذا الكركدنّ، بهذا الجسد الهائل، والقوة الأسطوريّة ليفصح عن رغبته في امتلاك مثل هذا الجسد، ومثل تلك القوّة، التي تمكنّه من اجتراح لذاذات يمارسها دون قيود أو رقباء مع الطبيعة، ضمن مشهد إيروسي(*) يبلغ ذروته في قوله:

ألثم السرّة الغافية

وأداعب صدر التلال،

فترتعش الأودية[1]

الشاعر يجعل الكركدن وحيدًا؛ فدالّ الوحدة، هنا، يعمل على محورين: الأول محور التناظر والتشابه بين الكركدن والشاعر في الوحدة والاغتراب، والآخر محور تأجيج الرغبة والشهوة الإيروسية في هذا الحيوان؛ فوحدة الكركدن وإفراده دون أنثى أدعى لإلهاب شهوته وتأجيجها. ويلحظ وجود نوع من المفارقة في هذه القصيدة، تتمثل في رغبة الشاعر في التحرّر من الأرض والانكباب عليها، في الوقت ذاته، عبر هذا الفعل الشّهواني، ما يدعونا إلى أن نبحث عن مسوّغ له، ربما نعثر عليه في نزوع ذات الشاعر إلى الانقسام والمراوحة في المابين؛ بين الانفصال والاتصال، بين الحلم والواقع، بين الدّاخل والخارج، ذلك أن الدّاخل الذي نزع إليه لم يلبِّ طموحه ورغبته في الانعتاق من عزلته وغربته. ولعلّ قصيدة "دع الشرفة لي" تُجلّي هذه النزعة بشكل أكبر. يقول:

---

* نسبة إلى "إيروس" إله الحب عند اليونان، وهو نفسه "أمور". (انظر: دريني خشبة، أساطير الحب والجمال عند اليونان، 1: 24، دار الشؤون الثقافية العامة- وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986).

1 . الأعمال الشعرية، 1: 596.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هل نتقاسم هذا الميراثْ

خذ أنت الزوجة والبيت، خذ الأولادْ

ودعِ الشّرفة لي

خذ مفتاح الباب وخذ غرف النومِ،

ودغني فوق السّوز

أتأمل هذي الزهرةْ

خذ أقواس الزينةِ والألوان، وخذ ماء البستانِ

وكيس اللوز، ودعني أمرضْ

في الوجه الأبيضْ

خذ ضوء الميناءِ، ودع لي هذا القاربْ

ولنفترق الآنْ.[1]

إن الشاعر، كما يبدو، لا يأبه لمعطيات "الخارج"، لأنها أشياء لا تستهويه، بل ينزع إلى المراوحة في المابين؛ فالشاعر إذ يقوم بتقسيم التَّركة، يتنازل عن كلّ معطيات الخارج: الزوجة، والأولاد، والبيت، وأقواس الزينة، والألوان، وماء البستان... فيما يستأثر هو بأشياء تبدو ذات قيمة متواضعة، في عين الشخصيّة المتلقّية، لكنها تعني الكثير للذات الساردة المتمثّلة في الشاعر نفسه.

1 . الأعمال الشعرية، 2: 407.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالشرفة، والسور، والمرض/ الحب، والقارب هي كلها معطيات مابينيّة: فالشرفة مكان ينقسم بين داخل البيت وخارجه، والسور مكان يفصل حَرم البيت عن خارجه، والمرض أو الحب إذا وصل إلى درجة المرض، فإنه حالة بين الحياة والموت، أما القارب فهو همزة الوصل بين البحر واليابسة. هكذا نجد أن المفردات التي استهوت الشاعر، ربما دون وعي منه، يمكن لظمها في خيط واحد هو المابينية، أو مقدرتها على الجمع بين المتناقضات. وهذا النزوع إلى مثل هذه الأشياء، ربما، تفسّره حالة لا شعورية لديه تتمثل في انقسام ذاته على مساحتين مختلفتين: إحداهما تنتحي إلى الدّاخل، والأخرى تنزع إلى الخارج، فيما يظلّ هو معلّقًا في منطقة المابين التي تجمع بين تينك المساحتين.

والمتأمل، أيضًا، لقسمَي التّركة يجد ملمحًا آخر يصلح لأن يكون مجالَ تفاضلٍ بينهما، فالقسم الأوّل منها، الذي عزف عنه الشاعر، يمثل العالم المادّي بمختلِف أشكاله وتجلياته، فالزوجة والأولاد والبيت والبهرج والزينة والألوان والأضواء... هي مفردات تنتمي إلى العالم المادي العَرَضي، وإلى الحياة النمطيّة التي لا تروق للشاعر، بل إنه يمضّها ويتخلّى عنها، في حين يستهويه عالم الروح والتأمل والتساؤل، متمثلًا في الجلوس فوق السور وتأمُّل الزهرة، والاكتواء بنار الحب، والترحال، وربما المغامرة والكشف، أيضًا، الذي تشي به مفردة القارب، رغم أنّها مفردة غائمة في النسيج الشعري لا تكاد تتضح رمزيّتها، إلّا أنّنا لا نعدم سبيلًا من ربطها بمحاولة الإنسان الأولى لترويض جموح البحر وركوبه واكتشاف مجاهله وأسراره وأهواله.

والتساؤل الذي قد يقفز إلى الذّهن، وحُقّ له ذلك، هو المخاطَب الذي كان يتوجّه إليه الشاعر بالحديث، من هو؟ إن المعطيات النّصّية قد لا تسعفنا كثيرًا في تحديد هُويته، لكنْ انطلاقًا من تصوّر

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وليم راي للقراءة على أنها "تفاعل بين موضوع النص والوعي الفردي"[1] فإننا قد لا نذهب بعيدًا إذا قلنا إن الشاعر، في هذه القصيدة، يجرّد من نفسه شخصًا آخر يكلّمه، وهذا الشخص هو، بطبيعة الحال، جزء من ذات الشاعر المنقسمة، كأنّه يتوزع بين عالم الواقع وعالم المثال، العالم البرّاني الضّاجّ بالحركة والبهرجة والأضواء والحياة النّمطية، والعالم الجوّاني الممتلئ بالحب والأحلام، الذي يعمد إلى تثوير الأسئلة، وكسر إيقاع الرتابة، وتأمّل معطيات الكون والوجود والحياة. ويبلغ الانقسام ذروته في آخر سطر في القصيد، بحيث يرتفع صوت الراوي الشعري مطالبًا بانفصام الذات المتلقية عنه، ليتّخذ كل واحد منهما وجهته الخاصة.

وفي قصيدة "في مقهى تراس قصيدة الشخص" تظهر ثيمة الضّياع وفقدان الهوية وتشظي الذات إلى ذوات كثيرة ومتداخلة، وتبدو فيها روح الشاعر المكلومة، وقد جلّلها الحزن والأسى والاغتراب:

أيّها النادل لا تغضب بلا أيّ سبب

إنّها روحي التي تعول في هذا النشيد

جئت من بيتي

ولم أعثر عليّ

...

أيها النادل هل كنتُ المغني

---

1 . وليم راي، المعنى الأدبي– من الظاهراتية إلى التفكيكية، ص73، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، د.ت.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والثبيذَ المرَّ

والدمعَ المصفّى

أينني يا أيها النادل إن كنتُ

أنا الشخص الذي أسألُ، أو

كان شبيهي في تراس![1]

إن ضياع الذات واغترابها يبدو واضحًا في المقطع السابق، حيث تُعوِل روح الشاعر، ويخرج باحثًا عن نفسه فلا يعثر عليها، وحيث يتوجّه إلى النادل بالسؤال فلا يسعفه في معرفة ذاته والاهتداء إلى هويته. وتستمر التساؤلات التي تشي بالحيرة والضياع، حيث لا يكاد الشاعر يتعرف إلى ذاته وهويتها: "هل كنت المغنّي..."، ويمتد إحساسه بالضياع ليشمل ضياع المكان، أيضًا، فلا يكاد يتعرف إلى مكان وجوده: "أينني يا أيها النادل..." لتغشى، بالتالي، حالةُ الاغتراب ذاتَ الشاعر بمعطياتها المكانية والزمانية والنفسية والروحية، لينتهي به الأمر وقد بدأت ذاته المتشظّية حالة من الصراع والتنازع الداخلي:

ليس إلا الحنين

ليس إلا أنين القطارات في داخلي

أنتَ تجلي خيامك عني بعيدًا وتمضي

وتترك بعضي لبعضي

---

1 . الأعمال الشعرية، 2: 269- 272.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فأي شجار معي أبدأ الآن،

أي شجار![1]

وهذه الحالة من التشويش والتداخل والثورة والصخب نعثر عليها في غير موضع من شعر القيسي:

في جبتي حسرات المغتين،

روح غريب يلوبُ،

حطامُ كمنجات صيفٍ تلاشى

تماثيل مكسورة في دواليبَ،

أقنعةٌ،

وجرار مصدعة

...

وزرائي ورائي، وغيمة قلبي طريدةْ[2]

يظهر الحسّ الاغترابي في هذه المقطوعة حسًّا صوفيًّا يحاول فيه الشاعر تقمّص شخصية السّالك، كأنّه في معراجه الأوّل نحو المعرفة، إذ تنتابه اختلاجات الروح، وتعب المجاهدة، وتسكن روحه الغربة. وإذا كان الناس في مجتمع المدينة ذوي وجوه مزيّفة لا تعكس ذواتهم الحقيقية- كما يقول

1 . الأعمال الشعرية، 2: 43.

2 . الأعمال الشعرية، 2: 543.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

روسو– وأصبحوا مختلفين نتيجة ما يتعاطون به من أدوات التنكر الاجتماعي[1]، فإن إشارة القيسي إلى المسرح ومفرداته تبدو من هذا القبيل؛ فلطالما شُبّهت الحياة بالمسرح، لا سيما الحياة التي تبدو فيها الأشياء وقد تزيّت بزيٍّ ليس لها، وتقنّعت بأقنعة من شأنها تزييف الواقع، وإخفاء الوجه الحقيقي للعالم الذي طالما سعى الشاعر إلى تعْرِيته واستكناه أسراره، واستجلاء خفاياه. فالكمنجات والتماثيل والجِرار تبدو مكسّرة في جبّة/ روح الشاعر، فيما مسرحه خاوٍ على عروشه، وقلبه طريد، يحاصره الخوف والقلق والحيرة. ويظل الشاعر/ السالك يمرّن روحه على الكشف والعروج، والولوج إلى أعماق الداخل وأدغال النفس، ليقول لسان حاله:

وإلى أخر الدّغل أمشي...

إلى آخري.[2]

وفي قصيدة "وجه المرأة" تبدو الذات وقد تنازعها قوتان، قوة الذات الواعية وقوتها اللاواعية. تصدر الأولى عن رغبة حقيقية في ما يشبه المواساة لحبيبته، فيدّعي أن "كل شيء على ما يرام"، وهي عبارة شكّلت ما يشبه اللازمة في القصيدة، فقد تكررت في القصيدة ذاتها سبع مرات بنَصّها الحرفي ومرة بمعناها (كل شيء بخير). والتكرار الذي يجيء عادة للتوكيد، يجيء هنا محفّزًا لشكّ ما، حول مصداقية العبارة التي يردّدها الشاعر بشكل لافت، كأنّه يحاول إقصاء الشّك الذي ينتاب المتلقي، والناتج عن افتقار الشاعر لعلامات هذا الحبور، وتلك البهجة، وذلك الاستقرار الذي يدّعيه. وفي كل مرة كان الشاعر يذكر فيها عبارة "كل شيء على ما يرام" يردف العبارة بعبارة أخرى تؤكد سبب هذا الحبور وتلك الدّعة:

---

1 . محمود رجب، الاغتراب، ص63.

2 . الأعمال الشعرية، 2: 544

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كل شيء على ما يرام حبيبي

أنت في المقعد المجاور مني

وأنا أحتسي من يديكَ،

عصير العنب

والمساء الظليل يراشقنا بالأغاني

ويصرف عنّا التعب

كل شيء على ما يرام حبيبي

نجول هنا وهناك طليقينِ،

ما من همومٍ

وما من عيونٍ،

ترافق تجوالنا في المتحف عصرًا

لتشعل من بعدُ نيرانها في الخشب

كل شيء على ما يرام حبيبي

الحمام على الشرفات،

المحبّون في نزهة،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والمقاهي تعجّ برؤادها

والحياة ذهب![1]

وتمضي القصيدة على هذه الوتيرة، ويستمر الشاعر في اجتراح أسباب البهجة وحشدها، لتشكل، مع التكرار، علامة استفهام حول مصداقيتها: فالصبح يشرق سلسًا جميلًا، ونومه هادئ دون كوابيس، والزهور ما زالت يانعة... إن الشاعر يحشد كل ذلك حتى يقنع حبيبته بأن حديثه عن الوحشة والمرض اللذين انتاباه في غيابها محض كلام، وأن أنينه أنين كاذب لا يصدر عن روح مكلومة أو نفس مجروحة، بدليل كل ما قدم من أدلة على سروره ورضاه.

الذي يزيد من شكّنا في مصداقية ما يحشده من أسباب الحبور والبهجة والسلام، تلك العبارة التي شذّت عن القاعدة، ولم تكن من علامات البهجة، كأنها نفرت من لسان الشاعر، بل من قلبه، بفعل قوة اللاشعور، ورغمًا عن ذاته الواعية:

كل شيء على ما يرام حبيبي

غير أني وحيدٌ تمامًا

كعود القصب.[2]

فهذا المقطع، في تقديري، يشكّل محور القصيدة وبؤرتها، بحيث تفضح الشاعرَ قوتُه اللاواعية، وتطيش كفّة وعيه الذي ظل يلحّ على ضرورة التمظهر بمظهر الرّضا والحبور والدّعة.

---

1 . الأعمال الشعرية، 2: 599- 600.

2 . الأعمال الشعرية، 2: 600.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن القصيدة، وهي تقدّم في بنيتها السّطحية حالة السلام والحبور التي تكتنف حياة الشاعر، تقول ضدّ ذلك، في بنيتها العميقة. ولو أُوكل إلينا أن نُعيد صياغتها، لَعَمدنا إلى نفي نشيد الرّضا ومعطيات الفرح والبهجة كلّيًا، لتجيء منسجمة مع بؤرتها الحقيقية، التي تمثل معاناة الشاعر من حالة صعبة من وحشة النفس وغربة الروح؛ فأنينه، الذي ادّعى أنه محض كلام، هو أنين الروح المكلومة الصادقة، فلا حبيبته معه، وبالتّالي ليس ثمة عصير عنب يحتسيه من يديها، ولا ثمة مساء ظليل، ولا هما يتجوّلان طليقين من الهموم والعيون، ولا ثمّة حمام على الشرفات...، وليس ثمة نوم هانئ، ولا أزهار يانعة، والحياة ليست ذهبًا ولا ما يحزنون، بل هي غربة وألم ووحشة.

والّلافت أن القصيدة التي تلي هذه القصيدة مباشرة في مجموعته "ماء القلب" وعنوانها "ظهر المرأة" تشبه، إلى حدّ بعيد، هذه القصيدة "وجه المرأة"؛ فالقصيدتان يجمعهما جوّ واحد من الوحدة والوحشة والاغتراب، وموضوع واحد هو المرأة، ونُظمتا على بحر واحد هو المتدارك، كما تجمعهما لغة واحدة تتعالق وتتشابك مفرداتها وتفضي إلى ثيمة الفقد والاغتراب، إلى حدّ أن هناك مفرداتٍ كثيرةً تتكرّر في القصيدتين من مثل: حبيبي، والمساء، والبعد، والحمام، والمحبون، والمقاهي، وعناقيد الأزهار وغيرها. ومن خلال النظر إلى تاريخ نظم القصيدتين والمكان- باعتبارهما "موزِيَيْن نَصِّيَّيْن(*)- بحسب ما ذيّلهما الشاعر- نجد أن المكان واحد وهو لندن، أما الزمان فهو 21/ 10/ 1996 في القصيدة الأولى، و 22/ 10/ 1996 في القصيدة الأخرى. ولعل هذا التماثل في المكان، والتّقارب

---

* . مصطلح "الموازي النّصي" (paratext) " من مصطلحات ما بعد البنيوية، ويقصد به النص الذي لا ينتمي مباشرة إلى العمل الأدبي، مثل صفحة الغلاف والشعار... أو الاقتطاع النصي الاستهلالي، والتقديم... لكنه في الوقت نفسه ذو علاقة مع النص لأنه يؤثر في استقبال العمل الأدبي أو النص بشكل جوهري دون أن يعي القارئ ذلك تماما". (انظر: إبراهيم محمد أبو هشهش، "جدل الحب والموت- قراءة في رواية "الموت الجميل" لجمال أبو حمدان" مجلة المنارة، مج9، عدد1، 2003، ص219، 220. ناقلًا عن: Metzler Literatur Lexikon. Bigriffe und: schweikle, Guenter and Irmgrad (Hrg.) Defintion. Zweite ueberarbeitet Auflage, Stuttgart: .(J.B.Metzler, 1990.S,342.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الكبير في الزمان، عمل على امتداد الحالة الشعورية من القصيدة الأولى إلى الأخرى. ليس هذا حسب، إنما بدت القصيدة الأخرى كأنها مفسِّرة للأولى، فالشاعر يتحدث فيها عن نشيد الرّضا الذي كان يلحّ عليه في الأولى، ولكن جاء، هذه المرة، بصوت الذات الحقيقية التي جهد الشاعر في تغييبها في الأولى:

كل شيء حبيبي هنا يتداعى

أنت مشتبك بالخيوط الغريبة عني

وأنا أكتسي بيديكَ،

رؤى وشراعًا

والمساء النحيل، المساء الذي لا عزاءَ،

يمرّ ضياعًا

...

كل شيء هنا يتداعى

الحمام كسير الجناحِ،

المحبّون نهبُ الرياحِ،

المقاهي تضجّ مقاعدها بالفراغ،

وتخبو شعاعًا

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا تصدّق نشيد الرّضا يا حبيبي

عناقيدنا تذبل الآنَ،

والوقت صار مشاعًا.[1]

من الواضح أنّ هذه القصيدة جاءت لتنقض ما قالته القصيدة الأولى: فإذا كان "كلّ شيء على ما يرام" في الأولى، فإن كلّ شيء، في الأخرى، يتداعى، والحبيب الذي كان حاضرًا صار يشتبك بخيوط الغياب، والمساء الظليل يصير نحيلًا ويمرّ ضياعًا، والحمام الذي كان على الشرفات يصير كسير الجناح، والمحبّون الذين كانوا في نزهة يصيرون نهب الرياح، والمقاهي التي كانت تعجّ بروّادها صارت تضجّ مقاعدها بالفراغ... وتظل القصيدة تمضي على هذا النحو إلى أن يجأر معترفا بزيف ما ادعاه آنفا:

لا تصدّق نشيد الرّضا يا حبيبي

عناقيدنا تذبل الآنَ،

والوقت صار مشاعًا.[2]

وتستمرّ حالة القلق والخوف وانعدام المغزى وعدم الإحساس الصحيح بالزمن، وتضارب قوى الداخل وتنازعها، والرحيل المستمر، والشعور بالاغتراب عن الذات، إلى حدّ ينظر فيه الشاعر إلى ذاته على أنها شبيه له. كما يشعر بدنوّ الموت، وسلطة الزمن التدميريّة، وقلّة حيلته وعدم قدرته على دفع تلك الحالة، فيطلب خلاصه بالموت، الذي سمّاه "النداء الأخير":

---

1 . الأعمال الشعرية، 2: 604- 605.

2 . المصدر نفسه، 2: 605.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كل شيء حبيبي هنا يتداعى

ويسلّمني للشجار الدفين

المساء

أتجول حتى العياء

وأترك لي أن أغني

وأعطي شبيهي مفاتيح قلبي

ليفصح عني

ويعكس هذا الرنين

كل شيء على حاله مثلما كان،

كهفي، وخوفي،

وحتفي المبين

ليس مائي وفيرًا ليسترني، أو

ليكسو عراء السجين

النداء الأخير تأخر جدًّا

وصار لزامًا علينا الوقوفُ لنقرأ،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وجه الزمان الضّنين

كل شيء هنا يتداعى

كل شيء حبيبي طعينْ.[1]

وفي قصائد أخرى للقيسي نلمس فيها إحساسه بالنفي والرفض والتنكّر من الناس والعالم، فيرتدّ إلى سنيّ عمره الأولى، مُشرعًا بوابات الأسئلة، وشاكيًا يُتْمه ووحدته واغترابه:

سأحضن كلّ الساعات الكابية وأصمت

مؤثرًا الإبحار الهادئ والتدريجيّ،

للوصول إلى ركن سنواتي الأولى

وأنا أطلق طائر الأسئلةِ

مطرودًا ووحيدًا كإله أسطوريّ

ويتيمًا كالضوء واليابسةْ

...

هو ذا الطائر الذي لم يلُحْ بعد

طائر أسئلتي..

مطوّقًا في البراري

---

1 . الأعمال الشعرية، 2: 607- 608.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وعلى الرؤوس الخفيفةِ

دونما دعوة من أي نافذة أو شبّاك

ودونما فضاء

يفرد جناحيه في هجعة الظهيرة

كأيّ طائر أخضر

في أيّة بقعة من أرضٍ

تشهد قضقضة العظام الطّريةِ

وتشرب حساء الموتْ[1]

إن غربة الشاعر هنا تبدو ممتزجة بالتوجس والخوف والتساؤل والحنين إلى الماضي والشعور بالرفض والوحدة. لكن التساؤل يشكّل محور هذه القصيدة وبؤرتها، فهو يبحث عن مأوى لطائر أسئلته، لكنه عبثًا يحاول. ويبقى ذلك الطائر مطوّقًا في براري هذا الكون، دونما أفق، ودونما دعوة من شبآك أو نافذة يطلّ من خلالها على الأفق، ويستشرف من وراء قضبانها حريته وغناءه.

إن الأسئلة التي يودّ أن يطلقها هي أسئلة الضّمير الحيّ، وأسئلة العارف والشّاهد على انتهاكات العالم وجرائمه، لكنْ يبدو أنّ ثمّة خوفًا ما يلجم فمه ويقمع صوته، لذا سيبقى طائر الأسئلة

1 . المصدر نفسه، 3: 53- 55.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
©Arabic Digital Library-Yarmouk University

يحوم، "حاملًا صليب الطفولة، وكرّاس الأيام..." وما يجعلنا نذهب ذلك المذهب هو استدعاء الشّاعر لحكاية الطائر الأخضر(*)، الذي شبّه به طائر الأسئلة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

* هي حكاية من التراث الشعبي الفلسطيني، تروي قصة امرأة الأب الظالمة. (انظر الحكاية في كتاب: الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، ص204– 205، جمع وإعداد: عمر عبد الرحمن الساريسي، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 1985. وانظر كذلك: سعيد غريب، موسوعة القصص والأساطير، ص150– 152، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمّان، 2000).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الآخِر: الأشكال التعويضية للاغتراب

- المبحث الأول: استدعاء الشخصيات التراثية
- المبحث الثاني: الارتداد إلى الماضي/ والطفولة
- المبحث الثالث: التجوال
- المبحث الأخير: الموروث الفلكلوري والمأثورات الشعبية الفلسطينية

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبحث الأوّل: استدعاء الشخصيات التراثيّة

إذا كانت نازك الملائكة تلحّ على كون الشّعر "ظاهرة عروضية"[1] وأن الوزن فيه "هو الرّوح التي تُكهرب المادّة الأدبية وتصيّرها شعرًا"[2] فإنّ غيرها من النقاد والدارسين عرّفوا الشعر بأنه "تلك اللحظة النورانية، قُبيل حدّ الاحتراق، عندما تستنفر كلّ قواها، محاولة وصفَ ما لا يوصَف، وتشخيصَ ما لا يُشخَّص، وتعريفَ ما لا يُعرَّف."[3] ولمّا كان الشعر يسعى إلى تحقيق هذه المهامّ الجسيمة التي تعجز عن تحقيقها اللغةُ في أصل وضعها، فقد تعيّن عليه اجتراح أدوات وتقنيات لغوية تمكّنه من النّهوض بها على أحسن وجه، حيث تتخصّب الكلمة، وتتجاوز دلالتها القارّة، ومعناها السطحي إلى دلالة أخصب، ومعنى أعمق. بمعنى أن الكلمة في الشعر – كما يقول أدونيس– تعلو على ذاتها، وتقول ما لم تتعوّد قوله[4]. "ولما كان الشعر المعاصر يتّكئ كثيرًا على الرموز والأسطورة، وينهج في بنائه المعنوي منهجهما في كثير من الأحيان، كان طبيعيًّا أن يستغل الشاعر كل مادة في التراث الإنساني لها طبيعة الرمز والأسطورة".[5] ولعلّ الشخصيات التراثية بمحمولاتها الدلالية والإيحائية الكبيرة وطبيعتها الرامزة تعدّ من هذا القبيل الذي أشار إليه بعض الدارسين والنقاد، إضافة إلى مقدرتها على الاختزال والتخصيب والتكثيف التي تعدّ من أهم السمات التي تتسم بها لغة الشعر الحديث.

---

1 . نازك الملاكة، قضايا الشعر المعاصر، ص53، مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965.

2 . المصدر نفسه، ص193.

3 . غسان غنيم، الرمز في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، ص3، دار العائدي للنشر والدراسات والترجمة، دمشق، 2001.

4 . المصدر نفسه، ص3.

5 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص38.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويعزو بعض الدارسين هذا النزوع الملحوظ من الشعراء المعاصرين نحو التراث إلى مجموعة من العوامل، الفنية والثقافية والسياسية والاجتماعية والقومية والنفسية.[1] وليس هذا بموضعٍ لتفصيل تلك العوامل. كما يعزوها آخرون إلى وعي الشاعر المتيقّظ، وسعة ثقافته، وتأثّره بالينابيع الثقافية والفكرية المتنوعة.[2]

وفي شعر محمّد القيسي غير قليل من الشخصيات التراثية التي يستدعيها، شكلًا من أشكال ردّ الفعل والتّعويض عن إحساسه بالاغتراب. ولو استعرضنا تلك الشخصيات التي يستدعيها لوجدنا أنها، في مجملها، شخصياتٌ عانت من الاغتراب والاضطهاد والظلم، إلى جانب كون بعضها ينماز برمزيّته العالية إلى الرّفض والثورة، وكأنّ القيسي في استدعائه هذا يحاول، من جهةٍ، كوْننةَ تجربته الاغترابية، شكلًا من أشكال العزاء لنفسه، كما يحاول التقنّع بتلك الشخصيّات ليجعلها معادلًا لشخصيته المغتربة، من جهة أخرى، لما بين شخصيته والشخصيات المستدعاة من تشابه وتعالق في جوانب كثيرة لا سيما الاغترابية منها. فالشاعر "يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه، والتي مرّت ذات يوم بنفس التجربة [كذا] وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه"[3]. من هنا كانت شخصيات القيسي المستدعاة شخصيات اغترابية تتنوع من حيث طبيعتُها وزمانُها ومكانُها... فمنها الدينية كالنبي يوسف، وذي النون- عليهما السلام-، وأبي ذر الغفاري رضي الله عنه. والأدبية كامرئ القيس وعنترة العبسي، وأبي نواس، وأبي فراس الحمداني ولوركا، والسّياب، وعرار، وأمل دنقل،

---

1 . علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص18.

2 . جبار عباس اللامي، "الرموز التراثية "أبجدية الروح" للشاعر الدكتور عبد العزيز المقالح"، مجلة أوراق، العدد 8/7، 1998، ص110.

3 . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص307.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتيسير سبول. والتاريخية كأبي محجن الثقفي وعزّ الدين القسّام. والأسطورية كجلجامش، وبعل، وعوليس وممنون وغيرهم.

ولو أردنا أن نعرض لكل الشخصيات الواردة عند القيسي لطال بنا الأمر، ذلك أن مبحثًا يتيمًا، في فصل من دراسة، لا ينهض بمثل هذه المهمّة الجسيمة، ناهيك بأن كثيرًا من تلك الشخصيات جاء عرضًا ولم يشكل محورًا رئيسيًّا تدور عليه الرؤيا الكلية للقصيدة. لذا سأعمد، هنا، إلى التّمثيل بالشخصية الأبرز والأكثر ورودًا لكل نمط من هذه الأنماط الأربعة.

عنترة العبسي نموذجًا للشخصيات الأدبية:

تمثل سيرة عنترة "قصّة عبد حرّر نفسه فحرّر قبيلته ثم حرّر أمّة العرب جمعاء".[1] وتُصوِّر كتب التراث عنترةَ على أنه شخصيّة اشتهرت بالفروسية والشعر والخُلق السمح. فممّا يروى أن بعض أحياء العرب أغاروا على بني عبس فأصابوا منهم، واستاقوا إبلًا، فتبعهم العبسيون فلحقوهم فقاتلوهم عمّا معهم وعنترة يومئذٍ فيهم؛ فقال له أبوه: كرّ يا عنترة. فقال عنترة: العبد لا يُحسن الكرّ، إنّما يحسن الحِلاب والصّرّ. فقال كرّ وأنت حرّ. فكرّ عنترة... وقاتل يومئذٍ قتالًا حسنًا، فادّعاه أبوه بعد ذلك وألحقَ به نسبَه.[2]

1 . غالي شكري، أدب المقاومة، ص55، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1979.

2 . أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، كتاب الأغاني، 8: 169- 170، تح إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر عباس، دار صادر، بيروت، 2002.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولشخصية عنترة حضور متميز في شعر القيسي، يشهد على ذلك أنّه وسم مجموعة من مجموعاته الشعرية باسم "مجنون عبس"(*) وهي مجموعة "تحاول أن تقدم ما يشبه التغريبة، إذ هي بقصائد منفصلة ومستقلّة تجمع قولًا على قول في أناشيد متتابعة، ذات توجّه واحد"[1]. يقول:

ووحيدًا ظلّتْ أجولُ،

وحيدًا عنترة يغنّي، ويجوّد في

السّهم، وحيدًا ينتظر جوادًا ويدًا ليفكّ غبار الصدر، ويمسح ما علق به من طين سلالته الغارية، وما طوّق دمعته من همّ وسلاسل، والهودج ينأى، والقافلة تهوّم في ملكوت الريح، وينأى في الأسر حصاني

ووصلتُ إلى هذا الطقس،

فاطلقتُ لساني.[2]

يبدأ الشاعر هذه المقطوعة برسم الخطوط العريضة الأولى لتعالق شخصيته مع شخصية عنترة، من خلال تشاركهما بدالّ الوحدة والإفراد، الذي عبّر عنه الشاعر بـ "الحال" المتقدّمة، التي تصدّرت السّطرين الأول والثاني، فالشاعر ظلّ يجول وحيدًا، وعنترة، كذلك، يغنّي ويجوّد في السهم وينتظر وحيدًا.

---

* . الطبعة الأولى، عمّان، وزارة الثقافة، 1991.

1 . راسم المدهون، "مجنون عبس: غناء فردي يطلق اغترابه في برّيّة الشعر"، جريدة الحياة، لندن، 20/ آذار/ 1992، في كتاب: المغني الجوّال، ص252.

2 . الأعمال الشعرية، 3: 184.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي المقطع السابق أيضًا إشارة واضحة إلى غربة عنترة وقلقه واجتهاده في نيل حريته من خلال إثبات جدارته في الفروسية والحرب. فهو في انتظار الجواد، الذي يمثّل أهم مفردات الحرب والفروسية. كل ذلك لكي ينقّي دمه ممّا علق به من وثل السلالات وطينها، في إشارة إلى أمّه العبدة زبيبة التي كانت سببًا في اغترابه هذا. والقيسي في هذا المقطع لا ينسى الإشارة إلى غربته من جهةِ حرمانه من الزواج بابنة عمّه عبلة، التي ترتحل، ويناى هودجها في الريح، ليعاني، بالتّالي، مرارات الاغتراب الاجتماعي المتمثل في لونه، ومرارات الاغتراب العاطفي المتمثل في فقدانه حبيبته وحرمانه منها.

ويشير القيسي في مقطع آخر إلى بعد الشّقة بينه وبين حبيبته عبلة التي أخذت توغل في الغياب شيئًا فشيئًا، ليحول بينه وبينها لونُه المختلف الذي شكّل له قلقًا اغترابيًّا جَهِد في التّخلّص منه، ناشدًا حرّيته وانعتاقه من غربة لونه، مقدّمًا حياته مهرًا لهذا المطلب العزيز:

فلي النّياق والدّخان

لكِ الرّياش والحرير والأرائك،

والنوم حتى الضّحى

أمّا الدّم الواحد، أمّا همومنا

فما أسهل أن يبدّدَها

لوني المختلف![1]

---

1 . الأعمال الشعرية، 3: 191.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن الشّاعر يقسّم معطيات الحزن والفرح بينه وبين حبيبته، مستأثرًا هو بالحزن والمعاناة، ومؤثرًا حبيبته بالمتعة والفرح والدّعة. ويظلّ يبكي عبلةَ المُمْعنة في غيابها وبُعدها، فيخاطبها قائلًا:

الليلةَ إذ يكتمل البدر سأبكيكْ

وأذوّب حزني فيكْ

وأثير نجوم الليل بسيفي

وأناديكْ

ليقال بأن فتى عبس مالَ، بكى

واستبكى دون طلولٍ وشبابيكْ

بين خيامكِ ومواقع رمحي بِيدّ،

تمتدّ، ونهر ينئيكْ

بين جوادي وخيام ذويكْ

شمس لاهبة تصليك

...

ولذا لا أخفيكْ

أن دمي صار حلالًا في السّر،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأنّي حين أوان الكرّ

ويدعوني القوم

يهتزّ حصاني وأهبّ لأفديك

فإذا زال الغمّ

أنكرني العمّ

عند صياح الديكْ.[1]

إن كل شيء في هذا العالم يعمل على تعميق ثيمة الاغتراب والحزن لدى الشاعر، فالبيد الممتدة تحول بينه وبين عبلة، والنّهر ينئيها ويقصيها عنه فلا يعود يراها، والشمس اللاهبة تحرقها... فيما يجِدّ قومه في استدعائه والاستنجاد به إذا ما داهمهم عدوّ أو حلّت في ساحتهم مصيبة، فيهبّ عنترة مضحّيًا بروحه، ولكنْ سرعان ما يتنكّر له قومه بعد أن يخلّصهم ممّا حلّ بهم.

لقد استدعى القيسي شخصية عنترة لتكون معادلًا لشخصيته المغترِبة، وعمل على إضاءة جوانب مهمّة في الشخصية المستدعاة، هي، في الأصل، جوانب في شخصية القيسي المغترِبة، وبالتالي تكون الشخصية المستدعاة قد "حملت عن الشاعر عبء التجربة الشخصية من جهة، أي عبء تجربته الخاصة المتفرّدة، وفي الوقت نفسه قد حملت معها وجهَهَا الشّمولي في التعبير عن التجربة الإنسانية العامّة أو عن وجهٍ من وجوهها الأساسية"[2]

---

1 . الأعمال الشعرية، 3: 206– 208.

2 . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص204.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أبو ذر الغفاري نموذجًا للشخصيةُ الدّينيةُ

إن أبرز ما تتماز به شخصية الصّحابيّ أبي ذرّ الغفاريّ ثورته ونزوعه إلى المطالبة بالعدالة الاجتماعية، لذا نظر إليه بعضُهم على أنّه اشتراكيّ النزعة. وقد عُرف – رضي الله عنه- بمجاهرته بالحق[1]، ما عرّضه لأذى المشركين من قريش. قال فيه الرسول- صلى الله عليه وسلم- "رحم الله أبا ذرّ، يمشي وحده، ويموت وحده، ويبعث يوم القيامة وحده"[2]

ومن أهمّ المواقف التي يستدعيها الشعراء في شخصية أبي ذر "صموده العنيف في مواجهة الخليفة (عثمان بن عفان) و [الخليفة] معاوية بن أبي سفيان، حتى مات نفيًا في الرّبذة، ثم إصراره العنيف، أيضًا، على الوقوف إلى جانب الفقراء، والدعوة إلى توزيع الأموال بالمساواة بين الناس، ودعوته إلى الخروج على السلطان، وإشهار سيوفهم في وجهه حين لا يجدون قُوتًا لأطفالهم"[3]

ويأتي استدعاء القيسي لشخصية أبي ذرّ كونه يرى فيه ذلك المغترِب المتوحّد، كما أخبر عنه الرسول- صلى الله عليه وسلّم- في الحديث السّابق، إضافة إلى ما تحمله شخصيته من نزوع إلى التمرّد والثورة والمجاهرة بالحقّ، التي تعدّ شكلًا من أشكال ردود الفعل للشخصية المغتربة. ومن المواضع التي ورد فيها ذكر هذه الشخصية عند القيسي في قصيدة "تعقيب على ما روي" حيث يقول:

ريح لافحةٌ تأتي، من هذا الشرق النائمِ

---

1 . محمد جواد آل الفقيه، أبو ذر الغفاري رمز اليقظة في الضمير الإنساني- عرض وتحليل، ص20، دار الفنون للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،1980.

2 . الحاكم محمد بن عبد الله النيسابوري، المستدرك على الصحيحين، 3: 52، حديث رقم 4373، دار الكتب العلمية، بيروت، 1990.

3 . خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، ص198، دار الجيل، بيروت، 1989.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا للتّذرية ولا للتنقية، اليومَ يُباع أبو ذرّ بمزاد علنيّ، ويطوف في الصّحراء وحيدًا، بين العربان، قُبيل الصّلبِ

ولا يَسمع صوتًا في بوقْ.[1]

يمثّل الغِفاري، هنا، كما يبدو، رمزًا للإنسان الفلسطيني المضطهد. فالريح التي تأتي من جهة الشرق (أي العرب) هي ريح لافحة لا بزْد فيها ولا سلام، فلا هي صالحة لتذرية الحبوب وتنقيتها، ولا هي تبعث في النفس الراحة والطمأنينة، تأتي هذه الريح من الشرق النائم، المغيّب عن الحركة والحياة وردّ الفعل المقاوِم. فيما يباع أبو ذرّ ويُصلب على مرأى ومسمع من العربان، أبو ذرّ الذي طالما جأر بالحقّ وطالب بالعدل والمساواة والحرية، اليوم يُخذل فلا يَهبّ لنصْرته أحد، ولا حتى بالكلام. إن حالةً من الخوف والقمع تكمّ الأفواه، وتجعل من الشّرق قطيعًا ينساق بعصا الرّهبة، وينصاع لصوت السلطة، فلا يجرؤ أحد على رفع صوته مستنكرًا هذا الصّلب والبيْع الذي يتعرّض له أبو ذر.

لقد استطاع القيسي من خلال استدعائه لهذه الشخصية أن يشخّص ويختزل حالة الاضطهاد والظلم والخذلان التي يتعرّض لها الشعب الفلسطينيّ، عامدًا إلى تحويرٍ بسيط في المجريات التاريخيّة للشخصية، يتمثّل في الصّلب، وذلك لتعميق فكرة الاضطهاد التي ألحّ عليها الشاعر. فأبو ذر لم يُصلب لكنّه مات ميتة طبيعية– كما يذكر المؤرخون– في "الربذة" على بُعد أميال من المدينة المنورة، سنة اثنتين وثلاثين للهجرة.[2]

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 196.

2 . عبد المجيد محمد الأقطش، أبو ذر الغفاري وآراؤه في السياسة والاقتصاد، ص107، مكتبة الأقصى، عمّان، 1985.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد عمد القيسي، كما هو واضح، إلى الحديث عن الشّخصية المستدعاة بضمير الغائب، كأنّه يسرد حكايةِ ما، لافتًا إلى أبرز الملامح التي تلبّست الشخصية المستدعاة، من نزوع إلى الحرية، وحبّ للخير والعدل والمساواة.

وتمتدّ صورة الغِفاري في غير موضع من شعر القيسي، ففي قصيدة "العرس" يستدعيها ليُسقط عليها انكساراته واغتراباته وارتحالاته الكثيرة، بحيث يظهر الغفاري، مرة أخرى، إنسانًا ينزع إلى الحرية والخلاص من الاضطهاد والغربة:

ولكنّ هذا الغِفاريّ يجمع أضلاعه من صحارى البلاد

مراكب جاهزة للرّحيل، حقائب للقادم المستحيل

ويخرج من زمن الاضطهادْ

ويعرفُ: صفصافة النهر لا ترتدي خوذة،

والمرابون لا يمهلون، فهم واحدًا واحدًا يكشفون القناع

البنادق تنفر مزدانة بطلاء السيادةِ، والبصرة الآنَ

غافيةٌ، ليس هذا جلال الشهادةْ.

يمشي إليها الغفاريُ، يمشي، يفجّر لغم القفاز.[1]

1 . الأعمال الشعرية، 1: 283- 284.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن الشاعر، هنا، يحاول إضاءة الجانب الصّدامي من شخصية أبي ذرّ، لأن الصدام والمواجهة، كما يرى الشاعر، هي طريق الخلاص. فالغفاري يخرج من زمن الاضطهاد كونه يعرف حقيقة الفساد والخضوع الذي يخيّم على المكان ومعطياته، فالأشياء واضحة، والصّفصاف لا يرتدي خوذة تحميه من صفق الرياح، والمرابون ينكشفون واحدًا واحدًا، والبنادق التي لمعت واتُّخذت زينة في القصور والبيوت، والسكون الذي يخيّم على البصرة، كلّ هذا لا يخدعه، فكلّها مظاهر زائفة ستحرّكها ثورة الغفاري، ويثور لغمّه في قلب السكون لتبدأ الحياة من جديد.

عزّ الدين القسّام(*) نموذجًا للشخصيات التاريخية:

تعد الشخصيات التاريخية ذات حضور متميّز في الشعر العربي الحديث عامّة وفي الشعر الفلسطينيّ خاصّة، فقد وظّفها الشّعراء في نصوصهم الشعريّة "محمّلة، في الغالب، بدلالات فكريّة ونفسيّة عميقة بعد تحويرها أو تعديلها أو امتصاص دلالاتها الموروثة، بما يتطلبه السياق الشعريّ"[1]

وتُعدّ شخصيّة عزّ الدين القسّام من أكثر الشخصيّات ورودًا في شعر محمد القيسي. فقد وسم إحدى مجموعاته الشّعرية بـ "رياح عز الدين القسام"(*) التي تخلّى فيها الشاعر عن غنائيته مستشرفًا آفاق ملامح البنية الدّراميّة، حيث تعدُّد الأصوات وتشابُك الأحداث وتأزّم المواقف.

---

* . عز الدين عبد القادر مصطفى القسام، ولد في قرية جبلة "الأدهمية" قضاء اللاذقية- على الأرجح- عام 1882. (انظر: سميح حمودة، الوعي والثورة- دراسة في حياة وجهاد الشيخ عز الدين القسّام، ص21، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ط2، 1986).

1 . إبراهيم نمر موسى، "**توظيف الشخصيات التراثية في الشعر الفلسطيني المعاصر**"، مجلة عالم الفكر، العدد2، المجلد33، اكتوبر- ديسمبر/2004، ص121.

* . الطبعة الأولى، بغداد، وزارة الإعلام، 1974.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وعزّ الدّين القسّام يُعدّ "شيخ المجاهدين... ورمزًا من رموز التاريخ الحديث، ونموذجًا من نماذج البطولة والثورة ضدّ الانتداب البريطاني لفلسطين، بما يحمله من قيم أخلاقية وإنسانية ثرّة، أدرك الشعراء الفلسطينيون طاقتها الشعرية والإيحائية، فاستدعوها في خطابهم الشعري تعبيرًا عن الهُويّة الوطنية والحضارية، فوسّعوا بذلك دائرة الدّلالة عندما أدخلوها في علاقات جديدة، وبُنى مختلفة للتعبير عن عمق الصّراع المتوقّد بين الإنسان الفلسطينيّ وقوى الاحتلال البريطانيّ والصهيونيّ"[1]

ففي قصيدة "عزّ الدّين القسّام: جزء من حديث ذات ليلة باردة" نجد أن ثمّة حوارًا يدور بين شخصيّة الشهيد عزّ الدين القسام، وشخصية أبي حسن اللداوي الذي قدّمه لنا الشاعر بوصفه:

"وأبو حسن اللداوي هذا، يعمل حمّالًا،

أحيانًا ماسح أحذية، عامل مقهى، أحيانًا يتحوّل بين الأحياءِ

يبيع التّرمسَ للأولاد، ويملك صندوق عجبْ"[2]

لقد شكّل الحوار بين هاتين الشخصيتين في هذه القصيدة مزيجًا من "البناء القصصي والدرامي والاستبطان العميق لشخصية تاريخية أراد الشاعر أن يضفي عليها الطابع الأسطوري والطابع الفلكلوري، وكلاهما يسم شخصية عزّ الدين القسام بالوسم النموذجي الذي يؤهله ليلعب دور البطل في النص"[3] فالقيسي يقدّم شخصية القسّام وقد تجللت بالهيبة والوقار والحزن، مستأذنًا أبا حسن اللداوي في أن يقيم عنده ليلة واحدة:

---

1 . إبراهيم نمر موسى، **"توظيف الشخصيات التراثية في الشعر الفلسطيني المعاصر"، مجلة عالم الفكر**، العدد2، المجلد33، اكتوبر- ديسمبر/2004، ص137.

2 . الأعمال الشعرية، 1: 183.

3 . إبراهيم خليل، محمد القيسي- الشاعر والنص، ص43.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في العاشر من أيلول الماضي

أعْوَلَتِ الدّنيا، وانشقّ جدار البيتْ

عن شيخٍ كان جريحًا ووقورَ الحزنِ، مهيبَ الصّمت

بادَرَني مثل الدّهشة، قال: أنا عزّ الدّين القسّام

هل تأذن لي،

أنْ أقضي الليلة في بيتكْ؟[1]

ويستمرّ الحوار بين الشّخصيّتين، ولا يتعرّف أبو حسن على شخصيّة القسّام، الذي يأخذ في سرد بعض التفاصيل الإضافية علّها تساعد أبا حسن على التعرف إليه:

رجلٌ من أرض الشام

لا يملك عائلة، لا يملك بيتًا

يتجوّل في أحياء الفقراء[2]

هنا تبدو الملامح الاغترابية الأولى لشخصيّة القسام، إذ يُنكره أبو حسن اللداوي. ثم إن القسام يصف نفسه بأنه بلا بيت، وليس له عائلة. إنه مجهول ومنسيّ وغريب وحزين. ويعبّر اللداوي عن هذه الغربة التي استشعرها في شخصية الشيخ قائلًا:

خُيّل لي أن العزلة تسكنُه منذ قرون

1 . الأعمال الشعرية، 1: 183.

2 . المصدر نفسه، 1: 184.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أن الوحشةَ بيته

وكما لو أن بلادًا واسعة تحتلّ مساحة قلبه

راح يغنّي موالًا شعبيًّا

عن شمس تغربْ

عن وجه يشحبُ

عن سفن تشرع نحو المنفى[1]

وتستمر القصيدة، وينضمّ شخوص آخرون يشاركون في تنامي الحدث، من مثل حمدان الناطور، الذي تضع مصلحةُ البلدية يدَها على مساحات من أرض بيارته، لتحوّلها شوارعَ ومتنزهاتٍ للسيّاح. ويقاوم حمدان هذا المشروع بشراسة وقوّة بأس، لكن يُغلب على أمره في النهاية ويُنفّذ المشروع. بهذا يكون القيسي قد أضاف شخصيّة اغترابيّة أخرى تتمثل في شخصية حمدان الذي استُلبت أرضه، بينا يرفض أي شكل من أشكال التّعويض. ويهيم حمدان في الشوارع كالمجنون، مُطْلقًا مواويله الحزينة والأسيانة على ما ضاع منه. لتنتهي القصيدة بمشهد يُظهر القسام وقد عاد إلى رقدته "خفيفًا كالطيف":

وانسلّ خفيفًا كالطّيف، توقّفَ عند الباب

وتهدّل تعبًا، كالغصن الملآن

فانخلع القلب من الرّهبة والحزن

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 186.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واستودعَني اليقظة، والحيرة والليل وغابْ.[1]

وتبلغ وتيرة الاغتراب ذروتها في قصيدة "تعقيب على ما حدث" وهي امتداد للقصيدة السابقة وتعقيب عليها، حيث يصوّر الشاعرُ القسّامَ وقد جُرّد من أبسط حقوقه وممتلكاته، فلا قبرَ له ولا شاهدة تدلّ على ضريحه، وهو مطرود وممنوع من دخول المدن العربية... كأن القيسي يرسم، هنا، صورة لذاته وللذات الفلسطينية المغتربة:

والقسّام بلا قبر أو شاهدةٍ

ممنوع أن يدخل مدن الدّول العربية،

أن يغبر دور الفقراءِ، يصادق أعشاب الأرض فما،

عانق نافذةً أو مرّ بسوقْ

إلا طورد كالسّارق وهو المسروقْ.[2]

إن القيسي وهو يستدعي شخصية القسّام لا يقدّمها تقديمًا تقريريًّا جامدًا، بل تقديمًا حركيًّا حيًّا، تتفاعل فيه معطيات الشّخصية القديمةُ مع معطيات الواقع، لتوليد دلالات فاعلة، تثري النّص، وتبثّ الحياة في أجوائه.

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 195.

2 . الأعمال الشعرية، ص197.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"ممنون" نموذجًا للشّخصيّة الأسطوريّة:

لمّا كانت الأساطير بمثابة الدّين للنّاس في العصور السحيقة[1] فقد كانت تحظى بمصداقية عقدية عالية لديهم. وقد تحوّلت تلك المصداقية، في العصر الحديث، من طبيعتها العقدية إلى طبيعة فنّية ذات محمولات زاخرة بالرّموز والدّلالات، وصارت "الأسطورة موردًا سخيًّا للشعراء في كل عصر وفي كل بقعة، يجسّدون عن طريق معطياتها الكثير من أفكارهم ومشاعرهم، مستغلّين ما في لغة الأسطورة من طاقات إيحائية خارقة، ومن خيال طليق لا تحده حدود"[2] وبالتالي منْح الشاعر مقدرة على الابتعاد التّام عن المباشَرة والتّقرير والهتاف[3]

وقد استخدم القيسي شخصيّة "ممنون" مقترنةً بشخصية أمّه "أورورا" في بكائيته المطوّلة "كتاب حمدة"، وهو كتاب مبنيّ على ثيمة أسطورية عملت على تخصيب النّص الشعري، من خلال استلهام أسطورة الابن "ممنون" وأمّه "أورورا". تقول الأسطورة: إن "ممنون" بطل ميثولوجي، شارك في حرب طروادة إلى جانب عمّه "بريام"، كان شجاعًا جدًّا، قتل "أنتيلوخس" ابن "نسطور"، فقام "نسطور" يتحدّاه أن ينازله، لكن "ممنون" رفض احترامًا لسنّ "نسطور" ومكانته، فأخذ "أخيل" مكان "نسطور" في المنازلة، وقتل "ممنون" فقتله "أخيل"، وبعد مقتله أقيم له تمثال بمدينة طيبة المصرية، لكن أمّه ظلّت تبكيه كل صباح بدموع تتحول إلى قطرات ندى.[4] "هذا في الأسطورة، أما في النص الشعري... فأورورا هي التي تموت، وممنون هو المغنّي الذي يُعدّ قبرَها، ويبكيها بالندى عبر أجناسٍ من الكتابة

1 . هـ. أ. غيربر، أساطير الإغريق والرومان، ص3، ترجمة حسني فريز، منشورات دائرة الثقافة والفنون، عمان، 1976.

2 . علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص219.

3 . غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ص135، دار الشروق، القاهرة، 1991.

4 . إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، 2: 407، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1995. (وانظر: طلال حرب، أعلام الأساطير والخرافات، ص311، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999. وانظر كذلك: أوفيد، مسخ الكائنات، ص286، ترجمة ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مختلفة ومتآلفة، وبأشكالٍ من الغناء والنّدب الشّعبيّ الفلسطينيّ والأمثال الشعبية، في محاولة للإمساك بروح هذا الفنّ العفويّ البسيط والعميق في آن"[1]

يقول القيسي في قصيدة "ممنون":

لم أمت قبلكِ من قبلُ،

لأحظى بنداكْ

لم أمت من حربةٍ، أو غربةٍ، حتى أراكْ

لم تشيّعني إلى الشمس يداكْ

ولذا ظلَّ نهاري يابسًا، دون حِراكْ

جُبْتُ هذا الفَلَك(*) حتى أبتُ، وارتبتُ،

وجافاني الملاكْ

لم أصِلْ نهرًا،

ولم تُكتب تعاليمي على لوحٍ، وهاكْ

سرد أيامي هنا،

---

1 . الأعمال الشعرية، 2: 106.

* يبدو أن هذه الكلمة، هنا، ضبطت خطأ، والصواب "الفُلك" بضم الفاء، يرشّح لذلك أمران: الأول اختلال الوزن العروضي بتحريك الفاء واللام، والآخر أن ضبطها بضم الفاء وسكون اللام هو الوارد في المجموعة المنفردة: كتاب حمدة، ص22، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1989.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ورد أيامي هناك.[1]

الشاعر، في هذه القصيدة، يتحسّر ويتألم لموت أمّه، التي تشكّل له رمزًا للأمان والحماية والحنان. والشاعر، بتقمصه الشخصية المستدعاة والتحدّث بلسانها، يتماهى معها فلا يكاد يُسمع إلا صوت واحد هو صوت الشخصية وصوت الشاعر، في الوقت نفسه. لقد أصبحت الحياة في غياب الأمّ شبه مستحيلة، فهي تغادر هذا العالم قبل أن تتمّ طقوس الحماية وتأمين أسباب الحياة والحرية للابن، فتتركه بنهار يابس وساكن، دون أن تكتب تعاليمه ووصاياه، في إشارة، ربّما، إلى موت أمّه في غيابه، ما ضاعف من عذابه وأساه.

إن القيسي في استدعائه لشخصية "ممنون" الأسطورية يعمد إلى ما يشبه الهرب من العالم الذي تحوّل، في نفسه المغتربة، إلى عالم سوداويّ حزين وجافّ بعد فقدانه لأمّه. إنه ينشد عالمًا أكثر ألفة وأكثر أنسًا من هذا العالم الموحش، يتحرّاه في الارتداد إلى أقاصي الذاكرة الجمعية، مستدعيًا منها هذه الشخصية، ليُسقط عليها حزنه العميم وأساه الجارح.

والقيسي، هنا، لم يلجأ إلى الأسلوب الشائع في استخدام ملامح الشخصية المستدعاة، بل قلب الأدوار ليشكّل تأزّمًا آخر ينضاف إلى تأزّم الشخصية في ملامحها الأصيلة. وجاء هذا التحوير في معطيات الأسطورة ليخدم طبيعة النص الشعري؛ فالابن، هنا، هو الذي يفقد الأم ويبكيها. ولو أن القيسي لم يضع الإشارة في بداية كتابه، التي يشير فيها إلى أنه قلّبَ الأسطورة، لتكفّل النص الشعري بإيصالها، لأن القيسي نجح في توظيف هذه الأسطورة على نحو كبير.

---

1 . محمد القيسي، كتاب حمدة، الأعمال الشعرية، مج2، ص115.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والقيسي يتحدّث، هنا، من خلال الشخصية نفسها لا من خلال ضمير المخاطب أو الغائب، ما يدلّ على أنه "يحسّ أنّ صلته بها قد بلغت حدّ الاتّحاد والامتزاج بها، وأن الشخصية قادرة- بملامحها التراثية- على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصّة، ومن ثم فإنه يتّحد بها ويتحدّث بلسانها، أو يدعها تتحدث هي بلسانه، مُضفيًا عليها من ملامحه ومستعيرًا لنفسه من ملامحها، بحيث يصبح الشاعر والشخصية كيانًا جديدًا ليس هو الشاعر، وليس هو الشخصية، وهو- في نفس الوقت [كذا]- الشاعر والشخصية معا"[1]

لكن في مواضع أخرى نجد الشاعر تحوّل إلى استخدام ضمير الغائب في استخدامه لملامح شخصية "ممنون"، على نحو ما نرى في قوله:

وليسّاقطْ كلام ممنون

ليسّاقطِ الندى

أبيضَ على تويجات الرمل

أبيض كالبارحة

أبيض على التّل المجلّل بغبار الفوسفات

وصفرة روحي

أبيض على اليابسة

أبيض على برّاد الموتى

---

1 . علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص262.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أبيض على البيوت المؤقّتة

على الجبل الشمالي،

وخيام البدو، وقطعان الماشية

وأبيض بين يدي أورورا[1]

إن هذا التناوب بين السرد والحوار والتحول في الضمائر يحكمه طبيعة البناء الفني للقصيدة، فإذا ما عرفنا أن "كتاب حمدة" هو قصيدة مطوّلة تمتدّ عبر المجموعة الشعرية كلّها- وإنْ عمد الشعر إلى تقسيمها مقاطعَ ذات عناوين مستقلة- تبيّن سبب لجوء الشاعر إلى التنويع في الضمائر التي تتّخذ، في الغالب، مرجعيّة واحدة، تتمثّل في شخصية الشاعر المتماهية مع الشخصية المستدعاة.

1 . الأعمال الشعرية، 2: 118- 119.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبحث الثاني: الارتداد إلى الماضي/ الطّفولة

شكّل زمن الطفولة للقيسي رافدًا مهمًّا ومعطًى فاعلًا أسهم في تشكيل مكوّناته الإبداعية والنفسية. وظلّ يحنّ إلى ذلك الزمن، على ما يكتنفه من ويلات ويعتريه من أحزان وأشجان. فللذاكرة دور- كما يقول القاص سعيد الكفراوي- يتمثّل في استرجاع الماضي بكل تجلّياته وإعطائه شرعية الحياة الآنية والمستقبلية.[1] كأن هذا الحنين المستمرّ إلى الطفولة هو"شكل من أشكال العودة إلى الرّحم الأول [كذا][*] (الأم- الأرض) وأن ما يدفع الإنسان إلى اللجوء إلى الأوّل، هو قسوة وظلمة الثاني"[2]. بمعنى أن حسّه الاغترابي الراهن هو الذي يدفع به نحو تخوم الذاكرة، مستدعيًا ما فيها من علامات وإشارات وأحداث تربطه بأرضه وتؤكّد هويته المهدّدة بالمحو والنسيان:

ربطتُ حول أصبعي الخيطان

وقلت لا، لا يقدر النسيانْ

أن يسرق الهموم من قصائدي والذاكرة

لأنني مذ كنت لا أجيد حرفة النسيان[3]

إن الشاعر يتوق إلى الماضي رغم ما يعتريه من هموم وأحزان يصرّ على الاحتفاظ بها، كونها جزءًا من تاريخه الماضي، وإحدى الإشارات الأولى التي تربطه بالوطن والأرض.

---

1 . سعيد الكفراوي، حوار معه في كتاب: الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة، شاكر عبد الحميد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992،

* . كلمة "رحم" مؤنّثة لا مذكّرة، لذا كان عليه أن يقول "الأولى" عوضًا عن قوله "الأول". (لسان العرب- "رحم").

2 . من حوار معه بعنوان "**كل مكان خارج فلسطين ليس لي**"، أجراه علي العامري، مجلة **الموقف العربي**، قبرص، 10/ 8/ 1992. في كتاب: الدعابة المرّة، محمد القيسي، ص164- 165.

3 . الأعمال الشعرية، 1: 71.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن رفض النسيان هذا بمثابة "دفاع ذاتي يتسلّح به في المنفى، ليؤكد على [كذا] طبيعة اغترابه وآثار هذا الاغتراب المترتبة على ذلك، إذ يصبح الشاعر سجين فكرة اغترابه، وهاجسه الوحيد أن يتغلّب على منفاه ليصبح بمقدوره أن يفلت من أسْر شعوره الخاص بالانفصال والوحدة، مما يولّد لديه تشويهًا لجوهر ذاته، كما يقول ماركس"[1]

ويظل القيسي يلحّ على استدعاء الوطن الغائب مقاومًا كلّ أشكال المحو والنسيان:

فلن ننساك، لن ننساك، يا وطني

فما زال الوميض يشعّ في الأحداق

وميضُ الرّفض والإصرار والثورة

وما زال المشرّد في الطريق إليك يا حلمي ولن يثنيه

عذاب الغربة المرّة

لأنك فيه أنت الروحُ،

أنت الوهجُ والفكرة[2]

فالشاعر يؤكد تشبّثه بمتعلقات الذّاكرة مكرّرًا "لن ننساك، لن ننساك"، لأن نسيان الوطن هو ضياع للشاعر وتعميق لشعوره بالاغتراب والفقد، فما يعانيه من غياب حسّيّ مكانيّ للوطن يعمل على تعويضه من خلال استحضاره والإلحاح على وجوده وتمثّله في الذّاكرة الرّاهنة. إن هذا الرّحيل من

1 . فخري صالح، "**وطن يرحل في الإنسان: في موضوعة الاغتراب عند محمد القيسي**"، مجلة الآداب اللبنانية، العدد 5- 6، 1981. في كتاب المغنّي الجوّال، ص75.

2 . الأعمال الشعرية، 1: 68.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذاكرة الحاضرة إلى الذاكرة الغائبة هو السّلوان الوحيد للشاعر حتى يخفّف من وطأة ما يعاني من حنين وشوق واغتراب.

والشاعر مهما حاول أن يجعل من الاغتراب شيئًا محتملًا إلّا أن "هذا الحلّ لا يلغي تجربة الانفصال ولكنّه يخفّف منها، على الرغم من فقدان التناسق النفسي بين هذا الشعور القوي المتمثّل في حضور الوطن في داخل الشعر ورحيله الدائم معه، وبين [كذا] شعوره ببعده وانفصاله عن الآخرين. إنها بالطبع محاولة للتعويض ورأب الصدع النفسي"[1].

وفي قصيدة "مقطع واحد من قصيدة أم صلاح" نجد الشاعر يركن إلى الحلم وإسقاط الزمن الماضي على البرهة الحاضرة من أجل استعادة مفقوداته الحميمة التي تركها هناك في فلسطين، إنه يرى تفاصيل المكان والزمان الماضيين في تفاصيلهما الحاضرة، ويريد أن يشكّل عالمه الخاص، ويعزف لحنه القادم من كهوف الذات البعيدة على أرغول فلسطين.

في مملكة التّجوال أراني أسترجع مفقوداتي

وأتملم كلماتي

واحدةً واحدة

عن أسطح عمّان، وعن حيطان الوحدات(*)

أنحدر من القاع إلى الدّوّار الأوّل والثّاني والثّالث

---

1 . فخري صالح، "وطن يرحل في الإنسان: في موضوعة الاغتراب عند محمد القيسي"، مجلة الآداب اللبنانية، العدد 5- 6، 1981، في كتاب المغنّي الجوّال، ص76.

* . منطقة تقع جنوب شرق عمّان.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

متّحدًا بكشوفاتي

أعزف شكل الآتي

في أرغول فلسطين المتوزّع تحت سقوف الغُرَف السفلية[1]

أما قصيدة "حين قال سامر: لا في المواجهة الأولى" فتقدّم حوارًا دراميًّا بين أطراف ثلاثة هي: المرأة، وسامر، والجوقة، حيث ترمز المرأة "للانسلاخ والخوف"[*]... وأما سامر فيرمز لجيل الشباب الذي عَرف بعد حزيران كيف يفجّر الأرض تحت أقدام الغزاة. وأما الجوقة فهي الجمهور، الشعب. ويتطور موقفها من الحديث وفقًا لتطوّر سامر الذي قال لا. تُعَلّق الجوقة على الأحداث، وتشجّع البطل، كما تلقي الضوء على موقف المرأة"[2] التي تبدأ الحوار:

المرأة– من ذا يفتح دفتر أيّامي ويواجه سِفْر المأساة

إنّي أرهب سيف التاريخ

حين يسطّر ما كنتُ كتبتْ

يا رمل الذكرى، كنْ طينًا وتماسكْ. (تنفُر أعناقُ الناس

تتلفّت في غضب نحو المرأة،

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 327.

* . يستهجن إبراهيم خليل، هنا، أن عمد الشاعر إلى اتخاذ المرأة رمزًا للانسلاخ والخوف، من خلال جملة معترضة في النص المنقول تقول: "لستُ أدري لمَ اتخذ الشاعر من المرأة هذا الرمز؟". بيد أني أرى أن استهجانه هذا غير سائغ، فلو نظرنا إلى صورة المرأة العاذلة في الشعر القديم لوجدنا أنها تجسّد هذه الدلالة بتميّز.

2 . إبراهيم خليل، محمد القيسي– الشاعر والنص، ص88.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذْ تلمس زيفَ الكلمات، الحركات المفتعلةُ فتواجهها

بالأيدي المرفوعة، والنّظرات المحتجّة والصّيحات

يخرج من بين الجمهور

سامر كالرّمح نحيلًا، ومضيئًا بالحُبّ

يتوقّف في دائرة النور).

سامر- إنّي أنشل نفسي من بئر الأخطاء

وأحاكمها وأدينك باسم سنابلنا الظمآنة

والشجر المقصوف. (...)

الجوقة- الحبّ الماضي ماذا أثمر في دنيانا، ماذا أعطى؟

هل ثمّة شيء بعد الحبّ؟

كلّ الأوراق امتلأت بالكلمات

لم يبقَ لدينا ما نحكيه

والآن علينا أن نفعل، أن نفعل[1]...

من خلال هذه المقطوعة، التي تلخّص موقف كل طرف من الأطراف الثلاثة في القصيدة، يظهر موقف المرأة المتخاذِل والجبان؛ فهي تخشى المواجهة، وترهب "سيف التاريخ"، وتخشى أن تنبش

1 . الأعمال الشعرية، 1: 153- 155.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الذاكرة وما تحتويه من أحداث هي مدعاة لزيادة خوفها وتوجّسها. لكننا، في المقابل، نجد الجمهور/ الجوقة يثور ويغضب ويحتجّ بقوّة على ما يجد من نكوص المرأة وتراجعها، معبّرة عن ذلك بـ "بالأيدي المرفوعة، والنظرات المحتجّة والصّيحات"، ليخرج سامر معلنًا تنصّله وبراءته من موقفها الانهزامي.

ويمضي الحوار، وتزداد وتيرة التّأزّم وتعارُض المواقف، ويظلّ سامر تتناوشه قوّتان متضادّتان: الأولى قوة المرأة التي تتحوّل إلى سلطة قامعة تحاول بكل ما أوتيت من أدوات أن تثني سامرًا عن فعل المقاومة والمواجهة:

(المرأة تأخذ شكلًا آخر

فالفستان عليها يعتم، بأهلّته ونجومه

تتميّع ألوانُه

الأحمر والأخضر والأبيض،

والأصفر والأسود.

تغدو شرطيًّا وهراوة)[1]

أمّا القوّة الأخرى فقوّة الجمهور، التي شكّلت الفعل الإيجابيّ المتمثّل في المقاومة والمواجهة، الذي ظلّ يشجّع سامرًا، ويدفع به نحو المواجهة والفعل:

الجوقة- قُلْ كلماتك يا سامر، قلْها

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 161.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولْيرتفع السّيف

قُلْها حتى يكتمل الصّيف.[1]

وينصاع سامر لرغبة الجوقة، ويختار المواجهة/ الموت فداءً لأرضه ووطنه وشعبه. وتنتهي القصيدة بمشهد يُهدَم فيه المسرح، "رمز السّلبيّة والهروب والانصراف عن معالجة القضايا الاجتماعية في عالم الواقع"[2] حيث نسمع صوت الجوقة:

ولكي لا تمتلئ كؤوس مرارتنا، أو تطفح

فلنهدمْ هذا المسرح

فلنهدمْ هذا المسرح. (يهدر فجأة

نهر الأصوات الغضبى وتدق الأجراس

في حين

تُسمَع في الظلمةِ، أصوات مقاعد تتحطم

إذ ينفضّ الناس)[3]

الشاعر في هذه القصيدة يتشبّث بالذاكرة "كسبيل لإدانة الواقع والانفلات من الانكسار الدّاخليّ الذي تعانيه القصيدة. فمن خلال محاكمة سامر للشخصيات التي تمتلئ بها القصيدة نلحظ أن وهج

---

1 . المصدر نفسه، 1: 162.

2 . إبراهيم خليل، محمد القيسي- الشاعر والنص، ص91.

3 . الأعمال الشعرية، 1: 165.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفعل لا ينطلق من الواقع، ولكنّه يخرج من الذّاكرة، التي تتبثق لتحاكم [الواقع] وترأب الصّدع النفسيّ الذي يعاني منه الشاعر.. هذه الذّاكرة تطهّر وتستشرف في آن، لأنّها تمازج أمسَها مع حاضرها"[1].

إن قصيدةً مثل هذه، تتقمّص كثيرًا من المعطيات المسرحيّة، من شأنها أن تعمل على تحقيق "التّطهير"- بمفهوم أرسطو- الذي جعل للشّعر وظيفة "صمّام الأمان، فيما يتعلق بالانفعالات، فهو [الشعر] بهذا عاملُ تكاملٍ في الحياة الاجتماعية من حيث إنه يتيح لها أن تمضي نحو الاتّزان"[2]، وبالتالي التّخفيف من المكنونات الاغترابية والقُدرات القاصرة، في دخيلة الشاعر، عن الفعل. لقد استطاعت شخوص القصيدة- إذا جاز التعبير- أن تحقّق الرّضا الداخليّ للشاعر من خلال إسقاط انفعالاته واختلاجات نفسه المغتربة عليها، فإذا كان القيسي لا يستطيع أن يحاكم الواقع الرّاهن لعدم امتلاكه السّلطة التي تخوّله النهوض بمثل هذا الفعل، فإنه حقق ذلك فنّيا من خلال القصيدة المُمَسْرحة.

أمّا في قصيدة "دعوة جادّة للرقص"- التي يحيلنا سطرها الأول على قصيدة "يوميات جرح فلسطيني" لمحمود درويش حيث يقول: "وطني ليس حقيبة/ وأنا لست مسافرْ"[3]- فإننا نسمع صوت الشّاعر واضحًا، وقد أضناه الوطن المتروك وراءه، فلا هو يقوى على البقاء فيه، ولا هو يقدر على أن يصطحبه معه في هجرته القسريّة:

ليس يُشال الوطن على جَمَل حتى أرتاح،

---

1 . فخري صالح، **"وطن يرحل في الإنسان: في موضوعة الاغتراب عند محمد القيسي"**، مجلة الآداب اللبنانية، العدد 5- 6، 1981، في كتاب المغنّي الجوّال، ص84.

2 . مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص342، دار المعارف، القاهرة، ط4، د.ت.

3 . محمود درويش، حبيبتي تنهض من نومها، ص69، دار العودة، بيروت، 1984.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فلي ذاكرة تلتهب بأسراب طفولتها، لي زمنٌ مفطور القلب

ولي صحبٌ، وصنوبرة، وسنابل تحترقُ

ولي هودجها العابر في هذا النّفق المعتمِ، وأغاني صِبْيتها اليُتّمِ،

لي هذا البرقوق السّاطع في ليل جدائلها

والبرق اللّامع في بِيض شمائلها

لي بعدَ سكاكين الأهل دمٌ ينفر كالجَدولِ،

لي ساحاتٌ أخرى، ومناديلُ تلوّحُ،

أيّتها الشّرفات الممتدّة ما بين محيط يجرحُ،

وخليج ينعم في الإعياءِ، كثيرٌ هذا![1]

الجملة الأولى التي تتصدر المقطع السّابق "ليس يُشال الوطن على جَمل" تمثّل البؤرة التي تستدعي من حولها التعويض المتمثل في السطور اللاحقة في المقطع، فلأن الشاعر لا يستطيع اصحطاب وطنه في رحيله- ولو تحقّق ذلك لاستراح من كلّ تبعات الحنين والاغتراب والأسى- فإنه يرتدّ إلى الزمن الماضي، زمن الذاكرة الأولى، إذ كان الوطن والأهل والأصحاب في دعة وأمان.

والشاعر، كما هو واضح، يلحّ على ترداد شبه الجملة "لي"، فقد تكرّرت في المقطع نفسه ثماني مرّات، مجسّدةً ثيمة التّملّك والتّلازم والتّلاصق، كأنّه يقول، إذا كنتُ لا أستطيع أن أصطحب

1 . الأعمال الشعرية، 1: 336- 337.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وطني معي، فهذا لا يعني أنني فقدته تمامًا، إنه لم يزل وسيبقى لي رغم رحيلي وابتعادي عنه. ويمضي ليؤكّد هذه الملكيّة بسرْد تفاصيل الأشياء المملوكة، والمفقودة في الوقت نفسه. فذاكرة الشاعر ذاكرة حيّة ملتهبة تضجّ بمعطيات الزمان والمكان والنبات والجماد والأحداث حلوِها ومرّها، وتؤكّد حضورها الذّهنيّ والنفسيّ رغم غيابها المادّيّ والجغرافيّ.

ولعلّ عبارةً مثل "ولي هودجها العابر في النّفق المُعتم" تستوقفنا قليلًا، وما يستدعي استيقافها لنا أمران: الأوّل كونها عبارة تحيل، بصورة ما، على العبارة الافتتاحية المفضية إلى الارتحال على الناقة. فالشاعر، وهو يقرّ بعدم مقدرته على اصطحاب فلسطين معه، ربما يجرتح لها اصطحابًا يتمّ عبر رحيل داخليّ، من خلاله تتراءى له فلسطين امرأةً ترحل معه في هودج يمرّ عبر أنفاق الذات المعتمة. أمّا الأمر الآخِر الذي دعانا إلى الوقوف على هذه العبارة فهو هذه البقعة المعتمة في فضاء يضجّ بالضوء والوميض واللمعان. فلو أنعمنا النظر في هذه المقطوعة لوجدنا أن معظم مفرداتها تُحيل على دالّ النّور والإضاءة والكشف. من هذه المفردات: تلتهب، وسنابل، وتحترق، والبرقوق، والسّاطع، والبرق، والّلامع، وبِيض، وسكاكين، ودم، وجدول، ومناديل، وتلوّح، وشرفات. كأنّ الشاعر يريد أن يقول إن هذه الموجودات التي كانت لي وستظلّ، والتي ما زالت تحفل بها ذاكرتي، هي التي تضيء دخيلتي المعتمة والمغتربة والكئيبة. هكذا نجد أن هذا الاحتفاء الواضح بالزمن المستدعى من ذاكرة الماضي، عمِل، إلى جانب الاحتفال بالتّفاصيل، على ما يشبه التّطمين الدّاخليّ للشاعر، الذي يغالبه الحنين وينتابه الحزن وتغشاه الغربة.

ويمتلك القيسي قدرة عالية على استحضار التّفاصيل والأحداث الماضية، فيصوّرها ويصفها كأنّه يعاينها ويعايشها لحظةَ الكتابة، بل كأنّه يقطِف تلك اللحظات من الزمن الماضي بعد أن يعتقلها

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في ذاكرته بكلّ محمولاتها النّفسيّة والحسّيّة، فتراها حارّة وطازجة، موّارة بالأسى والحنين، وضاجّة بالحركة والحياة. ففي قصيدة "طاقة"، مثلًا، نجد القيسي يقول:

وعاليةٌ

أذكر الآن رفرافها عاليًا

..

تعشّش فيها العصافير دومًا

تعشّش حتى لَيُحزنني

أن تظلّ تعشّش دون وصولِ يدي

فكيف سأنصب فخًّا

وأصطاد بعض الفرارِي. الحجارةُ ليست تصيب

ولم تشفِ لي أيّ يومٍ غليلًا

...

وأعرف طاقةَ دارٍ وحيدة

...

على طرف من كروم البلد

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بعيدًا عن "البير"

أقرب من دار عمّي إلى المدرسة

وأعرفها جيّدًا من حنين الأصابع

أعرفها من وقوفي طويلًا

أشاهد كيف تزوّد بالقشّ،

كيف تحطّ وكيف تطير الحساسين(*) عنها

وتتركني قاصرًا، غاضبًا، أتوعّدها بالصّراخِ،

وماذا سأفعل حين أصير طويلًا![1]

إن هذا الاعتناء الباذخ بالتّفاصيل الدّقيقة والأحداث، وبما يرافقها من محمولات شعورية في المقطع السابق تكفّلت بنقل اللّحظة كأنّها تُعاد عبر شريط سينمائيّ، عَمِل على تطْمين الشاعر، فبدا كأنّه يعيش اللحظة من جديد، بل كأنّه لم يفقد كل هذه التفاصيل التي ما زالت تعيش في ذاكرته الطّافحة بالحياة، حتى إنّه لم ينسَ اللحظات الشّعورية المرافقة لتلك التفاصيل البعيدة، والمتمثلة في غير عبارة في القصيدة مثل: "حتى ليحزنني أن تظل تعشش..."، "ولم تشفِ لي أيّ يوم غليلًا"، "وأعرفها جيدًا من حنين الأصابع"، "وتتركني قاصرًا، غاضبًا...". فالحزن والحنين والغضب والشّعور

---

* . الحساسين جمع حسّون، وهو نوع من الطيور. ويسمّى عصفور الشّوك، وعروس التركمان. يعيش في المناطق المفتوحة والمتنزهات والبساتين. (عادل محمد علي الشيخ حسين الحجاج، موسوعة حيوانات وطيور العالم، ص187، دار الياقوت للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان، 2010).

1 . الأعمال الشعرية، 2: 231- 232.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالقصور وعدم شفاء الغليل... كلّها محمولات شعوريّة ونفسيّة تجلّت بوضوح في هذا المقطع، ولم تتلْ من حيويّتها سلطةُ الزّمن، ولا من حرارتها طولُ مُكْثها في كهوف الذّاكرة.

شِخْتُ

وظلّت معي طاقةٌ من زمان الطفولةِ،

تهتف بي أن أعود طويلًا[1]

"وهكذا ترتحل الطّاقة معه وفيه، ويظلّ الشّتات هو المنفى الذي يأمل فيه الشّاعر أن يعود الزمن للوراء ولو قليلًا، وهذه الصورة تعلن عن توحّد المكان في نظر الشاعر مع الزمن. فلا خير في أن يتصوّر الشاعر كلّ تلك الأمكنة، دون أن توضع في موقعها المناسب من زمنه وتجربة حياته، وبعبارة أدقّ ليس ثمة وجود منفصل للمكان- شعريًّا- عن الزمن".[2] هكذا نجد الشاعر يحمل كل التفاصيل والأمكنة والأحداث معه في غربته ويظلّ يستدعيها كلّما غالبه الحنين إليها.

وفي مقطع من قصيدة "عبد الله المزمار" نجد الشاعر، المتقنّع بشخصية "عبد الله"، يغرق في الحزن والوحدة، ويعبّر عن هذا الاغتراب والتوحّد من خلال استخدام دالّ النّخلة التي تحيلنا على نخلة عبد الرحمن الدّاخل في قصيدته المعروفة التي منها:

يا نخلُ أنتِ غريبةٌ مثلي في الغَرب نائية عن الأصلِ

1 . الأعمال الشعرية، 2: 233.

2 . إبراهيم خليل، محمد القيسي- الشاعر والنص، ص102.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فابكي وهل تبكي مُكتمةٌ عجْماء لم تُطبع على خثلِ[1]

فالقيسي يقاوم هذه الغربة بالارتداد إلى الذّاكرة التي يأبى لها أن تموت، بل إنّه يختار لها أن تتكاثر وتتناسل لتصبح عصيّة على الموت والفناء والاندثار.

عبد الله حزين كالسّعف العربي، حزين كالعرب الرّحّلِ،

ووحيد، كالنّخلة في الأندلس الغاربِ،

مزمار منفيّ وبيوتْ

ذاكرة تتكاثرُ، لا تتناثر وتموتْ.[2]

وتظلّ ذاكرة القيسي الموغلة في الماضي نبعًا ثرًّا ومعينًا فيّاضًا يمتاح منه الأحداث والذّكريات لتسند روحَه التي تنخرها الوحشة والغربة الرّاهنتان. إنّه يتشبّث بزمن الطفولة ويأبى له الانقضاء والزوال، ويريد أن يحتفظ بصورة الطّفل في داخله على حالها الأولى، لا تنال منها صروف الدهر، ولا تغيّرها الأيام:

أنا تلميذ الحِجارة والبلخ

وتلميذ الشّوارعْ

أهرَمُ ولا يهرم معي

---

1 . ابن بشكوال أبو القاسم خلف بن عبد الملك، كتاب الصّلة، 1: 209، الدار المصرية للتاليف والترجمة، القاهرة، 1966.

2 . الأعمال الشعرية، 1: 388.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الطفلُ،

الحصى،

الطّباشير،

الجنادب وكتابُ الأيامْ[1]

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

1 . الأعمال الشعرية، 3: 95.

المبحث الثالث: التّجوال

لقد عُرف عن القيسي أنّه شخص موغل في الأسفار والرّحلات والتّنقلات. فهو الذي لم يثبت في مدينة أو عمل أو بيت. طاف كثيرًا من البلدان العربية وغير العربية، وصار التّجوال سمة ملازِمة لحياته، ومن هنا أطلق عليه بعض النقاد "المغنّي الجوّال" وهي تسمية تشي غالبًا بشتاته[1].

وقد شكّل هذا التّجوال المتواصل والحركة الدائبة أحد المصادر الرئيسية التي يمتاح منها ثقافته وإبداعه. يقول: "التّجوال هو تجربة حياة، وهو تزوُّدٌ بمعارفَ جديدة وحالات ورؤى جديدة.. وإذ أتجوّل، فأنا أرى. وإذ أرى، تختمر في داخلي عوامل شتّى لا أبحث لها عن تفسير، لكني أسلّمها قيادي لتفعل فيّ ما يخضّني ويحرّك كلّ ساكن"[2]

إنّ مثل هذا التّجوال الذي ألح عليه القيسي هو، في طبيعة الحال، ليس تجوالًا عبثيًّا لا طائل تحته، بل هو تجوال من أجل البحث عن مفقودات حميمة وعزيزة على نفس الشاعر. فإذا كانت الحياة– كما يقول صموئيل بيكيت– تجوالًا وبحثًا عن بيت ما[3]، فإن القيسي قد حدّد هذا البيت وخصّصه، إنه –كما يقول– بيت أعرفه وأعنيه، "في بلد خاص بعيد، ويحول دونه العدوّ"[4].

---

1 . من حوار معه بعنوان "**القصيدة والتجوال**"، أجرته أليس سلوم، مجلة **الدولية**، باريس، 8 أيلول 1990. في كتاب: الدعابة المرة، ص133.

2 . المصدر نفسه، ص133.

3 . العبارة مأخوذة دون إحالة في حوار مع محمد القيسي بعنوان "**البيت الذي أعني**"، أجراه هشام عودة، مجلة **الثائر العربي**، بغداد، 1/ كانون الثاني/ 1986. في كتاب: الدّعابة المرة، ص92.

4 . من حوار معه بعنوان "**البيت الذي أعني**"، أجراه هشام عودة، مجلة **الثائر العربي**، بغداد، 1/ كانون الثاني/ 1986. في كتاب: الدّعابة المرة، ص92.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويظلّ القيسي شاعرًا ضالعًا في التّجوال، لا يركن إلى الاستقرار في أي مكان، ذلك أن "الاستقرار [- في نظره-] قتلٌ، والإقامة الثابتة قتل، وحصار للروح أيضًا، ولا محطّة إلى وصول، ولا وصول، فالشّاعر مسكون بالتوتّر والنّفي والنّقيض"[1].

إنّ القيسي، الذي أخلص للقصيدة أيّما إخلاص، يرى نفسه غيرَ صالح لأيّ شيء غير الشعر. وهو يصرّح بهذا في قصيدة "أين يذهب رسول الغيم والتوت":

شغلتُ وظائفَ عديدة

وطفتُ بلدانًا وحارات مسوّرة بلغات أخرى

وأشكال شتّى من القطيعة

شاركت في ثورة، ومشاريع لم تولد

خسرتُ، خسرتْ

وربحتُ كثيرًا

لكنْ في الأخير تبيّن لي

أني لم أكُ صالحًا لأيّة وظيفةٍ،

أو إقامةٍ،

وأنني لم أُحسن في كل ما عملت

---

1 . من حوار معه بعنوان "أهرب أنا الأكثر ألمًا لأقترب"، أجراه الطّيب رشاد، جريدة الوطن الكويتية، 31/ 6/ 1979. في كتاب: الدعابة المرة، ص55.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

غير مهنة التّجوال

حيث يتهيأ لي

أن أصطاد بخفّة مترعة بالمرارة

فراخ القصائد

والفراشات الأشبه بروحي

وأن أجلس في مقهى أو

على قارعة رصيف ما

وأغنّيها.[1]

إنّ الشاعر يتّخذ من التّجوال مهنة ووظيفة يتبلّغ بها ممارسة البحث والكشف والمعرفة والكتابة والإبداع. ففي تجواله هذا يصطاد القصائد، والفَراش الذي يُشبه روحه. وتشبيه الروح بالفراش يحيلنا على ما تتّصف به روح الشاعر من شفافية وخفّة ورغبة في الكشف. وإذا كانت خبرتنا بسيكلوجية الشاعر وطبيعة البيئة التي عاش فيها- كما يقول مصطفى ناصف- عاجزة عن فضّ جميع الأسرار التي ينطوي عليها الرّمز، إلا إنها سوف تضيء أمامنا الطّريق الذي نسلكه في توجيه الرّمز[2].

1 . الأعمال الشعرية، 3: 406- 407.

2 . مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص154. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1981.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالفَراش، الذي يبدو للناظر أنّه مثال للحماقة والطّيش، يتّخذ في سياق الرّمز الصّوفي دالًّا آخر يحيل على الرّغبة الحقيقيّة في الكشف والفناء في سبيل الوصول إلى المعرفة الحقيقيّة(*).

والشّاعر، إذ يوغل في التّجوال، فإن حلم العودة والرجوع لا يفارقه، وكأنه يبحث في تجواله عن شيء مفقود، فهذا "الإحساس بالتّجوال والتنقل والترحال والتشبّث، يقابله شعور قوي بالحاجة إلى الارتباط بمكان معيّن"[1] ليظلّ الشاعر موزّعا بين قوّتين: قوة الطّيران/ التّجوال، وقوّة الاستقرار والحنين إلى صدر الأرض:

وقفْتُ وأنتِ تعبرين بجلالِ أميرةْ

متّشحًا بملاءة التساؤلات كثمر الصّيفِ

فاردًا أضلاعي كنورس بحري

يرقب موعد وصوله إلى صدر الأرض

في الوقت الذي ينزعه التجوال إلى الأعالي.[2]

إن الشاعر، إذ يُمعن في التجوال، فإنّه يجدُّ في البحث عن مكان في ذاكرته عصيٌّ على الإمّحاء والتّلاشي، إنّها فلسطين التي تلحّ عليه كأنّها- كما يقول شوقي بزيغ- لم تعد، عند القيسي،

---

* . يورد النيسابوري في كتابه "منطق الطير" حكاية الفراشات الثلاث وهي حكاية تجلّي صور الفناء والكشف والمعرفة، إذ طارت إحدى هذه الفراشات "وما إن رأت الشمعة وسط ردهات القصر حتى أسرعت بالعودة وأخذت تصف الشمعة، لكن ناقدهم سفّه رأيها، فطارت أخرى وطافت حول الشمعة ثم عادت وقصّت على الجميع ما رأت، لكن ناقدهم لم يقنع بكلامها وسفّه رأيها كذلك، فطارت فراشة ثالثة وألقت بنفسها في نار الشمعة فاحترقت كلّها في النار وأفنت نفسها كلية وهي غاية في السرور، وما إن شملتها النار عن آخرها حتى احمرّت أعضاؤها كلون النار، لذا ما إن رآها ناقدهم حتى قال لقد أصابت هذه". (فريد الدين العطار النيسابوري، منطق الطير، ص109، ترجمة: بديع محمد جمعة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1984.

1 . إبراهيم خليل، محمد القيسي- الشاعر والنص، ص105.

2 . الأعمال الشعرية، 3: 68.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

محضَ مساحة جغرافية معيّنة، أو أرضًا محدّدة المعالم والتّضاريس، بل أضحت فقدانًا للمعنى، وبحثًا دؤوبًا عن ظلاله في الأشياء والكائنات[1].

ويقول في قصيدة "مرآة المنفى":

يا الله أعنّي هذا العامَ،

أعِنّي لا تُدخلْني مدْخَلَ عَطَشٍ

أو تُنزلني عامًا آخر، منزلةَ البينْ

فلقد ثبتَ هلالُ التّجوالِ،

وأجراسي يا اللهُ،

هناكَ، ترنُّ[2]

فالشّاعر، كما هو واضح، يشكو البعد والغياب عن الوطن، ويتضرّع إلى الله تعالى ألّا يُدخله مدخلًا يعمّق من ابتعاده وعطشه، فأمكنة العالَم كلُّها لا تشفي غليله. ومع ثبوت هلال التّجوال، الذي صار بمثابة الأمر المحتّم، يظلّ قلبه معلّقًا هناك في فلسطين، حيث يرنّ مثل أجراس تناديه وتدعوه إلى التوحّد معها. و"كأن الشاعر– وهو يفقد أرضه– يحاول انتهاك الأرض كلّها، والضّربَ في قفارها وجهاتها بحثًا عن لحظة أمان مفقودة..."[3]:

---

1 . شوقي بزيغ، "كوكب الحياة البديل"، مجلة الآداب اللبنانية، العدد 1– 2، كانون الثاني وشباط، 1997. في كتاب المغني الجوال، ص277.

2 . الأعمال الشعرية، 2: 428.

3 . شوقي بزيغ، "كوكب الحياة البديل"، المغني الجوال، ص278.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حين يلوّح أقدامَنا غبارُ السّفرِ

يكتسي حنينُنا بمعى[*] الحياةِ

نصيرُ عصفورَين بنفسجة مدلّلةً

فليس الوصول غير شارة للبدء في الرّقادِ

والإقامة على سجّادةٍ ناعمة في انتظار البلى[1]

إنّ الشاعر لا يعوّل على الحنين ولا يمنحه معنى الحياة إلا إذا أوغل في التّرحال، وعمّد قدميه بغبار السفر والتّجوال، التّجوال الذي شكّل له متعة لا تفوقها متعة، وخلاصًا لا يدانيه خلاص، فبالسّفر يصير عصفورًا وبنفسجًا، وهو إذ ينشد السّفر فإنّه لا يسعى إلى السكون والوصول، لأن الوصول هو بداية النّهاية، وبعد كلّ تحقُّق- كما يقول الوجوديّون- هناك انطفاء، فلا بدّ من أن تظل جذوة الحنين والاشتياق موّارة ومتحرّكة لكي يكون للحياة معنى. يقول: "كلّما وصلتُ إلى نقطة أدركتُ أنّ نقطتي أبعد، وأنّ ركضي سيتواصل اتّجاهها، وأدرك أن حياتي في أن لا أصل. الوصول موتٌ، وكلّ نقطةٍ انتهاءٌ، مثلما هي بدايةٌ أيضا"[2] فالوصول، إذًا، هو الموت المحقّق الذي عمد الشاعر إلى مخاتلته ومراوغته والهرب منه. ولعلّه- ككثيرين من الشعراء- يظنّ بأنه بهذا السّفر والتّجوال يضلّل الموت ويراوغه فلا يجد له جسدًا ولا يَعثر له على مستقر.[3]

---

* . كذا في الأصل، والصواب، كما يبدو، "معنى".

1 . الأعمال الشعرية، 3: 137.

2 . من حوار معه بعنوان "إن جرسًا أقرعه لا يصل أسماع جاري ليس بجرس"، أجراه موسى حوامدة، جريدة صوت الشعب، 11/ شباط/ 1988. في كتاب: الدعابة المرة، ص98.

3 . شوقي بزيغ، "كوكب الحياة البديل"، المغني الجوال، ص278.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المبحث الأخير: الموروث الفلكلوري والمأثورات الشعبية الفلسطينية:

لم تكن عودة الأدب بمختلف أنواعه وأجناسه، عامّة، والشّعر خاصّة إلى الموروث الشعبي عودة اعتباطيّة، "وإنّما هي عودة محكومة بالشّرط الاجتماعيّ التاريخيّ الذي يسود وطننا العربي وبمتطلبات معركة إثبات الذّات القوميّة التي تخوضها الجماهير العربيّة، وفي طليعتها الشعب العربيّ الفلسطينيّ."[1] فتوظيف الموروث الشعبيّ وصور الحياة داخل الأرض المحتلة يضفي على القصيدة جوًّا فلسطينيًّا خاصًّا بها، الأمر الذي يؤكّد هُويّتها، ويمنحها قدرة على التأثير، واقترابًا أكثر من الجمهور[2]

لعلّ توالي النّكبات والويلات والهزائم التي منّيت بها الشّعوب العربية، لا سيما الشعب الفلسطيني، إلى جانب ما يُحاك ضدّها من محاولات لمحْو شخصيّتها وطمْس هُويّتها، أسهم، بشكل كبير، في ارتداد مبدعيها، بما فيهم شعراؤها، إلى الموروث بأشكاله وصوره كافّة، شكلًا من أشكال التّشبّث بالهويّة القوميّة، وإثبات الذات الأصيلة الضّاربة في جذور التاريخ، وشكلًا من أشكال تأكيد التعالق والارتباط بين القديم والحديث.

يصرّح القيسي في أحد حواراته بتأثّره بالموروث الشّعبي فيقول: "لم يكن التفاتي للموروث الشعبيّ الفلسطينيّ متأتّيًا عن وعي نظريّ بالأساس، لكن أهمية هذه الالتفاتة ودورها كرافعة معنويّة تحفظ الوجدان الشّعبيّ، نبعت من ذاكرة الطّفولة الجيّاشة بالأحداث... وقد أخذ هذا الموروث يدخل في القصيدة على شكل تضمين في مراحلها الأولى، ثمّ راحت هذه القصيدة تستلهم روح هذا الموروث...

---

1 . عبد الرحمن بسيسو، استلهام الينبوع- المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، ص7، د. ن، د. ت.

2 . أحمد يوسف البلاصي، الحنين والغربة في الشعر الفلسطيني الحديث، ص156، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2009.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رأيت أن هذا الالتفات للموروث الشّعبيّ حفظ إلى حدّ ما قصيدتي من الاستسلام الكامل للشّعار السياسيّ... وربطني بحالة الحزن، وحسّ الغربة التي طَبعت تجربتي بميسمها الواضح"[1]

ففي قصيدة "الصّمت والأسى"، مثلًا، نجده يضمّن مقطعًا من الشّعر الشّعبيّ الفلسطينيّ، في سياق حديثه عن غربة المكان، واحتلال الأرض ونهْب خيراتها ونشْر الخوف والرّعب في ربوعها بعد أن كانت وادعة مطمئنّة:

ولو أن الطّريق إليك ميسورُ

لما وهنت[*] خطايَ، وسُمّرت نظراتيَ اللّهفى وراء البابْ

ولا سهدت عيونك في انتظار زيارة الأحبابْ

ولا ما بيننا حال العدى والموت والسورُ

ولكن الثّعالب في ربوعك تزرع الأهوال

وتغتال ابتسام الصّبح فوق مباسم الأطفال

"يا دار، يادار، لو عدنا كما كُنّا

لأطْلِيكِ يا دار، بعدِ الشّيد بالحنّا"[2]

تتناص هذه القصيدة مع قصيدة "إلى صديق غريب" لفدوى طوقان، حيث تقول:

---

1 . محمد القيسي، الدعابة المرّة، ص191- 192.

* . كتبت هذه الكلمة في الأصل بضم الهاء، والصواب فتحها.

2 . الأعمال الشعرية، 1: 64.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"صديقي الغريب

لو أن الطريق إليك كأمسِ

لو أن الأفاعي الهوالك ليست

تعربد في كل دربِ

وتحفر قبرًا لأهلي وشعبي

وتزرع موتًا وناز

...

لكنت إلى جنبك الآن عند

شواطئ حبك أرسي

سفينة عمري

لكنّا كفرخي حمامْ".[1]

إن حالة الرعب والخوف التي كان يشيعها الاحتلال في أرض فلسطين شكلت قلقًا استحوذ على نفوس الشعراء وعقولهم، ما جعل القصيدتين تتناصّان عند هذا المفصل، في تصوير يكاد يكون متماثلًا، يدور على مفاتيح تناصية تتمثل في حالة التمني، والرغبة العارمة في العودة إلى حالة الأمن والسلام والرضا التي كان يعيشها الفلسطيني، ناهيك بالتعالق التعبيري بين القصيدتين من حيث تصوير غدر

1 . فدوى طوقان، ديوانها، ص485- 486، د.ن، 1978.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العدو وخبثه (الثعالب والأفاعي) وتصوير الموت والدمار الذي ألحقه العدو بكل مظاهر الحياة وأشكالها.

الشاعر في المقطع السابق يشعر بالعجز وعدم القدرة، وهما من أبرز أمارات الشعور بالاغتراب؛ فخطاه ضعيفة لا تقوى على المسير، ونظراته خائفة متجمّدة خلف الباب، لا آفاق ولا أمداء تتفتّح لها لتستشرف وتشاهد. والعدوّ، بما نصب من حواجز وأسوار، وبما أشاع من رعب وموت في أرض فلسطين، يحُول بينه وبين الوصول إلى وطنه وأحبابه... وفي ظلّ هذه الإحباطات والمرارات التي يتجرّعها تبزغ هذه المقطوعة الشعبيّة، بما تمتلكه من دفْق عاطفيّ ومحمولات إنسانية، شكلًا من أشكال التّخفيف والسّلوان والتّطمين من جهة، وشكلًا من أشكال التّأكيد على الهُويّة والتّشبّث بالقوميّة من جهة أخرى، لذا نجده بعد ذلك يقول:

وتصفعني عيون الغير في المنفى تعرّيني

– فلسطيني؟

أجل إني فلسطيني

هويّتيَ العذاب يظلّ مصلوبًا على وجهي ويدنيني

من الينبوع في وطني، هناكَ و"كَفْرُ عانةَ"

وجْهيَ المفقودُ وجهيَ الأصلْ.[1]

1 . الأعمال الشعرية، 1: 65.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ففي ظلّ هذه الأجواء الاغترابيّة الخانقة، التي يشعر الإنسان فيها بأنّ هويّته القوميّة مهدّدة بالطّمس والتغيير، يصبح "التأكيد على الهويّة الفلسطينيّة هاجس الشاعر وخلاصه الوحيد، بينما يرتدّ وعيه ليراجع علاقته الخاصّة مع العالم من خلال إدخال المأثور الشّعبيّ الفلسطينيّ في القصيدة للتّغلّب على شعوره الاغترابيّ"[1]. إنّ الغربة التي يعاني منها الشاعر -هي التي تحرّض الذّاكرة الشعبية لديه، وتضيء عتمتها، وتثوّر مكنوناتها، لتردّ على هذا الشعور السّالب لدى الشاعر، فتنهض الأغنية والمَثَل والحكاية وكلّ أشكال الموروث يدًا حانيةً تمسح دمعه، وتهدهد حزنه، وتربّت على كتفه وتطمئنه في أوج حزنه وأساه:

ألوذ بصمتيَ المشحون بالمأساةْ

وأحضن حزني الموّارَ، أركن للأسى الخلّاق يبعثني

ويزهر في غد حقلًا من البسماتْ

أذيب به عذاباتي

وترحل عن فمي مرّ الحكاياتِ

وتحملني الرّياح على متون الشوق للأحباب

أعانق طفلة الفجر الجديد وأطبع القبلات فوق جبينها القمحيّ

وأشدو غنوة الفرحِ

---

1 . فخري صالح، "وطن يرحل في الإنسان- في موضوعة الاغتراب عند محمد القيسي"، مجلة الآداب اللبنانية، العدد 5- 6، 1981. في كتاب: المغنّي الجوّال، ص73، 74.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولكن آه.. موصدة هي الأبواب.

ويأتي صوت والدتي العجوز مبلّلا بالحزن والأملِ

"بالله يا طيْر الحي إن جيت دارنا

رَيض(*) الا يا طيرنا وارتاح

قل لها بحال الجهل يا طول عزنا

ياما قعدنا ع الفراش صحاخ

يا من درى يضفي زماني واعاتبو

واعاتبو بالّلي مضى لي وراخ"(1)

تبدو ذات الشاعر في هذه المقطوعة وقد انقسمت بين واقع مرير يعتوره الحزن والغربة والأسى والشوق والحنين...، وغدٍ يأمل أن يكون مشرقًا باسمًا، تتلاشى منه العذابات المرّة والأحداث المؤلمة، يطفئ فيه شوقه وحنينه لأحبّته ووطنه... ولكن الكفّة الأولى من الميزان هي التي ترجح، بينما تطيش الكفة الأخرى المتمثلة بالأمل، والحلم بالفجر والحياة والبسمة والسّرور، ليطلق تأوهاته المكلومة وصوته المجروح: "ولكن آه"، هذه الآه التي تريد من يسندها وينقذها من الاستمرار في تصعيد وتيرة الحزن والأسى، لتأتي الأغنية الشعبية على لسان أمّه، فيتآزر الحسّ الأموميّ، بمقدرته العالية على التّطمين وتسكين الآلام، مع الأهزوجة، بما تحمله من حرارة صادقة، ودفق شعوريّ طافح قادر على تفريغ

---

* . عامّيّة، مشتقّة من الروضة. والروضة- كما في لسان العرب- هي الأرض ذات الخضرة (لسان العرب- "روض"). وعلى هذا يكون الترييض بمعنى الاستراحة والمكوث.

1 . الأعمال الشعرية، 1: 65- 66.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

احتقانات الشاعر وتسكين انفعالاته، لتشكّل مكوّنًا تعويضيًّا لاغترابه، مشفوعًا بما يشبه الغبطة لهذا الطّائر الذي تحمّله الأغنية وصاياه للوطن والأحباب، بحيث لا يستطيع أحد أن يمنعه من الطيران والتحليق في سماء فلسطين، وكأنّ ثمّة رغبةً دفينة لديه تدفعه لأن يتمثّل حالة الطّير بمقدرته على تجاوز الحدود والأسوار والحرّاس لينوب عنه ويستعيد ما يفتقده في بلاد الغربة.

وفي مواضعَ أخرى تأتي الأغنية الشعبيّة محرّضًا على الفعل ومُرهِصة للثورة والرفض والمقاومة والتضحية والفداء في سبيل الوطن والحرية، إذ يتنصّل الشاعر من التصاقه بالحزن والنّدب السلبي متحوّلًا إلى دائرة الفعل والثّورة، ففي الوقت الذي يشيّع فيه أحد شهداء الأرض، يُحجم عن البكاء والنّدب، لا لشيء إلّا لأنّه يدرك أن الوقت حان للانتقال إلى الفعل والثورة:

حينما لم نبكِ فايز

ليس معناه بأنّا لم نعُدْ نملك حسًّا والذي بين حنايانا حجر

...

فعزمنا بيننا

أن يظلّ الحزن في الدّاخل وعدًا كالبذار

ورفضنا الانتظار

وتسرّبنا إلى الأرضِ، انزرعنا كبرياءْ

مَهرُها ليس بكاء/ مهرها ليس بكاءْ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"طلّت البارودة والسبع(*) ما طل

يا بوز البارودة من الصّدا مختل(**)

بارودة يا مجوهرة شكّالك وين

شكّالي ع عاداتو سرى في الليل

بارودة يا مجوهرة شكّالك راخ

شكّالي ع عاداتو سرى مصباخ"(1)

أما في قصيدة "عزّ الدّين القسّام: جزء من حديث ذات ليلة باردة" فنجد الشاعر يضمّن مقطوعة من الشعر الشعبيّ تبيّن حجم المأساة وجَلل الخَطْب وفداحة الكارثة التي يتعرّض لها الشعب الفلسطينيّ، فيبدو الحزن والهمّ والشكوى وقد تلبّست الشاعر فيصدح بموّاله الشعبي:

"جسمي تقطّع وجرحي طال يا مولاي

وأقلام صبري براها الهمّ يا مولاي

نهر الفرات من دمعتي فار

ودوّز طاحون وخشب

ولا بارك الله في قوم يعبدون الخشب

---

* . في هذا السطر ينكسر الوزن الموسيقي، الذي يستقيم بحذف واو العطف أو وضع فاصلة (،) قبلها.

** . في هذا السطر ينكسر الوزن الموسيقي، ويستقيم باستبدال كلمة "اختلّ" بكلمة "مختل".

1 . الأعمال الشعرية، 1: 83- 84.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أنت تنين يا ألّلي من حديد وخشب

اشحال أنا من لحم ودما صابر على بلواي"[1]

إن هذه النقلة، التي يعمد إليها الشاعر من خلال تضمينه الشّعر الشّعبي، تعمل على تثوير مكنونات شعوريّة وذهنيّة عالية لدى المتلقّي لا سيما الذي يعرف هذا الشّعر وأجواءه الشعبية، فيستسلم لنداعياته ولما يستحضره من ذكريات وأحداث وانفعالات ربّما لا تقوى القصيدة، في أصل وضعها، على النّهوض بها واستحضارها. فإذا كان الشعر العمودي "بحكم الميراث والمستقر في أعماق ذائقتنا التاريخية يحيا في زمن دائرة مغلقة لأنّها محميّة بأسوار الشعرية الموزونة بالعيار"[2]، فإن الشعر الشعبي، أيضًا، يحيا في زمن دائرة الارتباط بالأرض، والحنين إلى الوطن، والتعلّق بالزّمن الماضي.

ولم يقتصر القيسي على تضمينه الأغاني والأشعار الشعبيّة الفلسطينيّة، وإنما تعدّى هذا إلى استلهام بعض الحكايات الشعبيّة، التي تزخر بالدّلالات والمحمولات الرّمزية التي من شأنها تخصيب النّص وإثراء دلالاته، لا سيما إذا كان ثمّة مساحة معرفيّة وثقافيّة مشتركة بين محمولات النّص والمتلقي، فحيث تتقاطع هاتان المساحتان تدبّ الحياة في النّص وترتفع وتيرة التفاعل بينه وبين المتلقي، ويشارك هذا الأخير في صياغة النص وإعادة بنائه وتشكيل رؤاه الشعرية. من هذه الحكايات حكاية "الطير الأخضر". ففي قصيدة "طيور خضراء كثيرة" يقول:

أنا الطّيْر الأخضر

بمشي وبتمخطر

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 190.

2 . عبد السلام المسدي، "شعرنا العربي المعاصر والزمن المضاد"، مجلة فصول، مج16، عدد1، 1997، ص21.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مزّة أبوي ذَبحَتني

وأبوي أكلْ من لحمي

وأختي لملمت عظمي

ولمّا طلع القمز

صرت طير أخضر[1]

هذه الحكاية تروي قصّة امرأة الأب الظّالمة التي تذبح ابن زوجها، على مرأى من أخته الصغيرة، وتطبخه وتقدمه طعامًا لزوجها الذي يأكله دون علم منه، فيما تُحجم الابنة عن إخبار أبيها لأنّ المرأة كانت قد هدّدتها بالقتل إن هي أخبرته. وكان كلّما عاد الأب من العمل وسأل عن ابنه تخبره زوجته بأنّه عند بيت جدّه. وتمضي الحكاية، وتتحوّل بقايا عظام الابن الصغير إلى طائر أخضر ينشد حكايته ويغنّيها للنّاس، إلى أن ينتقم من زوجة أبيه بأنْ يلقي في فمها إبرة مسمومة، ويلقي هو بنفسه في حضن أخته فيعود كما كان ويعيشان في أمن وأمان.[2]

تنطوي الحكاية على رمزيّة عالية تتمثّل في رغبة السّارد في تحقّق العدالة ورفع الظلم عن المظلومين، فهي تنتهي بنهاية سعيدة تعود فيها الأمور إلى نصابها، وينال الظالم جزاءه. إن الحكاية وهي تحقق هذه الرّغبة على الصعيد الفنّي، فإنّها تفتقدها على الصّعيد الواقعيّ، وتظلّ رغبة مُلحّة قابعة في اللاشعور الجمعيّ الذي عانى من الظلم والاستبداد واستلاب الحقوق. ففلسطين كلّها عظام

---

1 . الأعمال الشعرية، 1: 207.

2 . عمر عبد الرحمن الساريسي، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، ص204- 205، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 1985. (وانظر: سعيد غريب، موسوعة القصص والأساطير، ص150- 152، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، 2000).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مطمورة- كما يقول الشاعر- وهذه العظام تصير، كما هي في الحكاية، طيورًا خضراء، تغنّي عند الشبابيك وتحكي قصّة قتلها ومعاناتها، لكن لا أحد يسمعها، أو أن الناس يسمعونها، لكنّهم لا يريدون أن يعرفوا الحقيقة المرّة، كأنهم مغيّبون وسادرون في سبات عميق:

كلّ مساحات فلسطين عظام مطمورة

حين يجيء الليل، ويطلع قمر الناس،

تصير طيورًا خضراء

وتحطّ مغنّية،

عند شبابيك الأهلِ، ولا يصحو الوالد

(هل يعرف ما فعلته الزّوجة بالابنِ، وما كان عشاء الأمس؟)

كلّ الأطفال الأحياء، الأموات، طيور خضراء

هذا القمر من الفضّة

لكنّ الهالة من خيش

والأشياء بلا أبعاد[1]

ثمة أشكال تعويضيّة أخرى قد نعثر عليها في شعر القيسي؛ منها تشبّثه بالأمل رغم ازدحام قصائده بالحزن والأسى والشّكوى والنّدب والبكاء... إلا أن بكاءه ليس بكاءً سالبًا، بل إنّه بكاء مشفوع

1 . الأعمال الشعرية، 1: 207- 208.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

برغبة عارمة في التغيير وتوسيع دائرة الفعل والثورة. إنّ تشبّث القيسي بالأمل يشكّل ضرورة تعمل على حفظ توازنه النفسي، فالإنسان المعاصر- كما يقول فروم- في حاجة إلى قدر من الأمل ليتخلّص من حالة الضّياع البشري، ولكي يتمكّن من العودة إلى ذاته، فالأمل هو عنصر حاسم في أيّة محاولة تسعى إلى التغيير نحو أكبر قدر من الفعالية والوعي والفكر[1]. "إننا بحاجة إلى الأمل، ذلك الذي يكون مهيّئًا للميلاد، من أجل أن نخرج من حالة التشيّؤ، ومن أجل أن نقهر اغترابنا، ونعثر على هُويّتنا الضّائعة في الأشياء"[2]:

سأعضّ بكلّ يأسِ نواجذي

كتفيكَ أيّها الأمل

ولن أدَعَك تغيب عن دائرة عينيّ وجنوني

لأنّ عبد الله حيّ في داخلي

ويُرزق العذاب يوميًّا والاصطبار الجميل

ولأنك أيها الأمل الذي قتل إخوتي

ويعثر أصدقائي

تترصّدني، وتخشى عليّ الوقوعْ

ولأن العتمة في الخارجِ

---

1 . حسن حماد، الاغتراب عند إيريك فروم، ص130.

2 . المصدر نفسه، ص133.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تنشر ملائتها(*) تحت شمس الظهيرة!

...

لأنك أيّها الأمل

سيّدي، وطفلي، وامتدادي

سأعضّ بكل يأس النّواجذ

وأبقى من أجل أن تبقى

قرينًا لهذا الألم[1].

وتأتي "الكتابة" شكلًا تعويضيًّا يخطم كلّ الأشكال التعويضيّة الآنفة، فليس الإبداع والخلق الفني بصوره وأشكاله كافّة- كما يقول دراكوليدس- "إلا تعويضًا تصعيديًّا عن رغبات غريزيّة أساسيّة ظلّت بلا ارتواء بسبب عوائق في العالم الدّاخلي أو العالم الخارجي"[2]

فالكتابة هي عزاء الكاتب، وهي متنفّسه الوحيد، لأنه يحقق، فنيًّا، ما لا يستطيع تحقيقه على أرض الواقع. يقول: "فالشعر كان احتجاجي الخاص، ملجأي [كذا](**) وصليبي، تعويذتي من

---

* . كذا في الأصل، والصواب أن تكتب الهمزة منفردة على السطر هكذا "ملاءتها".

1 . الأعمال الشعرية، 3: 40.

2 . دراكوليدس، التحليل النفسي للفنان وآثاره، ص13، نقلًا عن سامي الدروبي، علم النفس والأدب- معرفة الإنسان بين بحوث علم النفس وبصيرة الأديب والفنان، ص88- 89، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1981.

** . كذا في الأصل، والصواب أن تكتب الهمزة على كرسي هكذا "ملجئي".

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السقوط"[1] وكأنّ القصيدة "دليلي إليّ، ولأني لم أصلْني بعد، فأنا أعيش وأكتبها، رجاء البيت الذي أحلم"[2]. فالشاعر لا يملك غير حنجرته التي تصدح غناءً وشعرًا يُطَمْئن به نفسه، ويخفّف عنها من وطأة الغربة والفقد:

ليكن في معلومك

أنّي في كل مساء

أركض نحو تخومك

أحمل في جعبتي الخضراء

وزد الجرحِ، وناقوس الأوجاع

أحمل مدنًا، وقرى، وقلاع

وأطيّع[*] صلصال الغربة بغنائي الليليّ[3]

إنّ القيسي لا يعدم طريقة لمقاومة كلّ مظاهر الظّلم والطغيان والتكبر والاستعلاء. إنّ له نايَه الذي يُسَلْسِل عليه أنغامه الخاصّة، ليواجه كلّ ذلك:

آخر ما أملك في وجه السّيلِ،

---

1 . محمد القيسي، حوار معه بعنوان "الكلمة المقاومة"، أجراه أحمد أبو مطر، مجلة الرائد الكويتية، 1971. في كتاب: الدعابة المرة، ص16.

2 . من حوار معه بعنوان "القصيدة لا تفضي إلى غير السؤال"، أجراه محمد خليفة، جريدة الحياة اللندنية، 21/ تشرين أول/ 1990. في كتاب: الدعابة المرة، ص137.

* . الطبْع لغة في الطوْع. (لسان العرب- "طبع"، و"طوع").

3 . الأعمال الشعرية، 1: 235.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

طواويسِ الليلِ،

هو النايْ.[1]

إنه يعوّل كثيرًا على فعل الكتابة والغناء شعرًا، لا سيما حين يقول:

كوني لائقةً يا أغنيتي

كوني جسدي

كوني سندي

وخذي بيدي

في محنة مريم

وصحارى عبد الله![2]

أو حين يقول:

ذلك أن الكتابةَ،

هذا الوطن الوحيد الباقي لنا

لن يدعنا نعرف الرّاحة.[3]

---

1 . المصدر نفسه، 1: 236.

2 . المصدر نفسه، 1: 437.

3 . المصدر نفسه، 3: 31.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خـاتمـةٌ

حاول الباحث أن يدرس ملامح الاغتراب في شعر محمد القيسي، إذ رصد المصطلح ودلالته في حقول وأزمنة متباينة، ثم كشف عن تجليات الظاهرة وأهم تمظهراتها، والأشكال التعويضية التي استخدمها الشاعر لكسر إيقاع الاغتراب والتخفيف من وطأته وقسوته. لقد كشفت الدراسة عن أن الشاعر كان مسكونًا بثيمة الاغتراب، ذلك أن الظروف التاريخية والاجتماعية والنفسية التي عاشها شكّلت رافدًا مهمًّا كان من شأنه تكثيف هذه الثيمة من خلال حشد المؤشرات الاغترابية سواء السيرذاتية أم الإشارية التي عملت الدراسة على رصدها وإدراجها ضمن رؤية تفضي إلى نسقيّة في قراءة النص الشعري وتأويله. فقد عاش الشاعر حياة مترعة بالتعب والضّنك والفقر والتشرد، وعانى من الحرمان وكابد الحنين والشوق إلى وطنه فلسطين، وانعكس ذلك كله، بدرجات متفاوتة، في شعره الذي بدا قطعة من الحزن والأسى والغربة والألم، فجاءت هذه الثيمة متعالقة بأربعة مظاهر هي المكان والمرأة والموت والذات؛ أما المكان فشكّل ركيزة نفسية وجدانية تجاوزت، في كثير من الأحيان، الصبغة الجغرافية الرياضية. وقد ألحّ القيسي كثيرًا على وطنه الغائب طالبًا إيّاه في صور شتّى وطرائق مختلفة من التعبير والتجليات. ولقد انصبغ المكان بصبغة ذاته ودخيلة نفسه فجاء عنصرًا يعمّق من الاغتراب ويؤكّده. أمّا المرأة فبدت، في كثير من الأحيان، امرأة "عشتارية"- إذا جاز التعبير- قادرة على بثّ الحياة في موات الشاعر وإضاءة دخيلته المعتمة، فيما جاءت في مواطن أخرى امرأة لا تعرف السكون ولا تركن إلى قرار، بل تبدّت امرأة موغلة في الغياب والضّياع والانسراب من بين يدي الشاعر، الذي ظلّ يلحّ على استحضارها لكنّها كانت تفجأه، دائمًا، بالغياب والرحيل والتلاشي. أمّا الموت فقد تبدّى، عند القيسي ثيمة اغترابيّة ضاغطة تطلّ بكلّ دلالاتها الإشارية والرمزية من كلّ زاوية وركن من أركان القصيدة، وهذا ليس غريبًا لأن القيسي منّي بميتات

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كثيرة أسهمت في تعميق جراحه وتكثيف أحزانه ومآسيه. أمّا الذات فكانت المرآة التي ينعكس على صفحتها كل أشكال الاغتراب الأخرى؛ إنّها بيت الاغترابات ومأوى الأحزان والانكسارت التي منّي بها القيسي في مسيرة حياته كلّها.

وأمّا الأشكال التعويضية التي استخدمها القيسي ردًّا على ثيمة الاغتراب فقد تمثّلت في استدعاء الشخصيات التراثية، وتوظيف الموروث الفلكلوري والشعبي الفلسطيني، والارتداد إلى زمن الطفولة، والتجوال، والإلحاح على الأمل. وقد جاءت الشخصيات التي استدعاها، في مجملها، شخصيات اغترابية وثوريّة تشاكلت، في أحايين كثيرة، مع ذات الشاعر نفسه وتعالقت مع شخصيته. وشكّل توظيف الموروث الفلكلوري والشعبي الفلسطيني، بما يحمل من دفق شعوري وصدق عاطفي أداة ناجعة عملت على تخفيف حدّة الاغتراب رغم محمولاتها النفسية الحزينة. أما الارتداد إلى زمن الطفولة فتجلّى من خلال جمال اللحظة الفائتة والاجتهاد في طلبها واسترجاعها، ضمن رؤى حلمية انعكست على النص الشعري بأشكال مختلفة. وجاء التّجوال شكلًا ارتداديًّا عمل من خلاله الشاعر على ما يشبه القَصاص من أمكنة الأرض كلّها، والتي راح الشاعر يضرب فيها بحثًا عن مكانه الأوّل. وأخيرًا جاء الأمل الذي ظلّ الشاعر يعلّل به نفسه ويُطمْئن روحه ويتشبّث بأهدابه كي لا يهوي أكثر في بئر الوحدة والوحشة والاغتراب.

وقد توصّل الباحث من خلال هذه الدراسة إلى نتائج مختلفة أهمّها: هيمنة ثيمة الاغتراب على الشاعر وإلحاحها عليه في جل إنتاجه الشعري؛ وقد تجلّت، أكثر ما تجلت، في عناصر أربعة هي المكان والمرأة والموت والذات. وقد أسهمت هذه الثيمة في تأجيج وتيرة الحزن والأسى التي ظلّت تلحّ على الشاعر مشكّلةً أهم مُلازِمات النّص وميزاته. كما أسهمت ثيمة الاغتراب هذه، أيضًا، في صياغة بعض الجوانب الفنّية والموضوعية في شعر القيسي، مثال ذلك توظيفه الشّخصيات التراثية وانتقاؤه

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إياها، بحيث جاءت، في مجملها، شخصيات مغتربة؛ وارتداده إلى الماضي محاولًا اعتقال اللحظة الماضية والاجتهاد في بثّ الحياة فيها والقبض على جمالياتها واجترار لذاذاتها للتخفيف من وطأة اللحظة الراهنة وتخفيف الشعور بالاغتراب.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: الكتب

أدونيس، علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.

الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين. أدب الغرباء. تحقيق: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1972.

--------. الأغاني. تحقيق: إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر عباس. دار صادر، بيروت، 2002.

إمام، عبد الفتاح إمام. معجم ديانات وأساطير العالم. مكتبة مدبولي، القاهرة، 1995.

أوفيد. مسخ الكائنات"ميتامورفوزس". ترجمة ثروت عكاشة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984.

الأيوبي، محمد زكي. القاموس الجغرافي الحديث. دار العلم للملايين، بيروت، 1988.

باشلار، جاستون. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. دار الجاحظ- وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د. ت.

بركات، حليم. الاغتراب في الثقافة العربية- متاهات الإنسان بين الحلم والواقع. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2006.

بسيسو، عبد الرحمن. استلهام الينبوع- المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية. د. ن، د. ت.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ابن بشكوال، أبو القاسم خلف بن عبد الملك. كتاب الصّلة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966.

بكار، يوسف. إبراهيم طوقان– أضواء جديدة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.

البلاصي، أحمد يوسف. الحنين والغربة في الشعر الفلسطيني الحديث. دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2009.

التوحيدي، أبو حيان. الإشارات الإلهية. تحقيق: عبد الرحمن بدوي. دار القلم، بيروت، 1981.

جعفر، محمد راضي. الاغتراب في الشعر العراقي– مرحلة الرواد. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

الجوزية، ابن قيم. مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين. تحقيق: شعيب الأرنؤوط. مؤسسة الرسالة ناشرون، منشورات مروان دعبول، دمشق، 2008.

الجوهري. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية. تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار. دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979.

الحجاج، عادل محمد علي الشيخ حسين. موسوعة حيوانات وطيور العالم. دار الياقوت للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان، 2010.

حرب، طلال. معجم أعلام الأساطير والخرافات. دار الكتب العلمية، بيروت، 1999.

حماد، حسن محمد حسن. الاغتراب عند إريك فروم. بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1995.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حمودة، سميح. الوعي والثورة- دراسة في حياة وجهاد الشيخ عز الدين القسّام. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ط2، 1986.

خشبة، دريني. أساطير الحب والجمال عند اليونان. دار الشؤون الثقافية العامة- وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.

خليل، إبراهيم. محمد القيسي- الشاعر والنص. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998.

الدروبي، سامي. علم النفس والأدب- معرفة الإنسان بين بحوث علم النفس وبصيرة الأديب والفنان. دار المعارف، ط2، القاهرة، 1981.

درويش، محمود. حبيبتي تنهض من نومها. دار العودة، بيروت، 1984.

-------. حصار لمدائح البحر. دار العودة، بيروت، ط2، 1985.

أبو ديب، كمال. في الشعرية. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.

راي، وليم. المعنى الأدبي- من الظاهراتية إلى التفكيكية. ترجمة يوئيل يوسف عزيز. دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، د.ت.

رجب، محمود. الاغتراب سيرة مصطلح. دار المعارف، القاهرة، ط4، 1993.

زايد، علي عشري. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، 1978.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الزبيدي، أبو الفيض محمد بين محمد بين عبد الرزاق الحسيني. تاج العروس من جواهر القاموس. وزارة الأعلام، الكويت، ط2، 1986.

الساريسي، عمر عبد الرحمن. الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني. دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 1985.

سويف، مصطفى. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة. دار المعارف، القاهرة، ط4، د.ت.

شاخت، ريتشارد. الاغتراب. ترجمة كامل يوسف حسين. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

شارون، جاك. الموت في الفكر الغربي. ترجمة: كامل يوسف حسين. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1984.

شتا، السيد على. نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع. دار عالم الكتب للنشر والتوزيع، الرياض، 1984.

شكري، غالي. أدب المقاومة. دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1979.

--------. شعرنا الحديث إلى أين. دار الشروق، القاهرة، 1991.

الضمور، عماد. ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية. دار الكتاب، إربد، 2005.

طوقان، فدوى. ديوانها. د. ن، 1978.

العامري، تميم بن أبيّ بن مقبل. الديوان. شرح: مجيد طراد. دار الجيل، بيروت، 1998.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

العامري، محمد. المغنّي الجوّال- دراسات في تجربة محمد القيسي الشعرية (دراسات لمجموعة من الباحثين). المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.

عباس، إحسان. اتجاهات الشعر العربي المعاصر. مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون، الكويت، 1978.

عبد الحميد، شاكر. الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.

عبد السلام، سهير. مفهوم الاغتراب عند هربرت ماركيوز. دار المعرفة الجامعية، مصر، 2003.

عبيد، محمد صابر. سيمياء الموت- تأويل الرؤيا الشعرية- قراءة في تجربة محمد القيسي. دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،2010.

أبو العتاهية. الديوان. دار صادر، ط2، بيروت، 1998.

ابن عربي، محيي الدين. رسائل ابن عربي. وضع حواشيه: محمد عبد الكريم النمري. دار الكتب العلمية، بيروت، 2001.

--------. الفتوحات المكية. دار صادر، بيروت، د.ت.

أبو عيسى، فهد. ملحمة جلجامش. وزارة الثقافة، عمان، 2009.

أبو غالي، مختار. المدينة في الشعر العربي المعاصر. عالم المعرفة، عدد 196، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1995.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University
www.manaraa.com

غريب، سعيد. موسوعة القصص والأساطير. دار أسامة للنشر والتوزيع، عمّان، 2000.

غنيم، غسان. الرمز في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر. دار العائدي للنشر والدراسات والترجمة، دمشق، 2001.

غيربر، هـ. أ. أساطير الإغريق والرومان. ترجمة حسني فريز. منشورات دائرة الثقافة والفنون، عمان، 1976.

فريزر، جيمس. أدونيس أو تموز- دراسات في الأساطير والأديان الشرقية القديمة. ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1982.

آل الفقيه، محمد جواد. أبو ذر الغفاري رمز اليقظة في الضمير الإنساني- عرض وتحليل. دار الفنون للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،1980.

قميحة، مفيد محمد. الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر. دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1981.

القيسي، محمد. الأعمال الشعرية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1999.

--------. الأيقونات والكونشيرتو. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.

--------. الدّعابة المرّة- مقاربات القصيدة، المرأة، المنفى. دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2002.

--------. الموقد واللهب- حياتي في القصيدة. منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1994.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

www.manaraa.com

-------. كتاب حمدة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1989.

-------. منمنمات أليسا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.

الكركي، خالد. الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث. دار الجيل، بيروت، 1989.

مختار، ملاس. دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث- البردوني نموذجًا. دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2000.

معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين. مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، 1995.

المقدمات الكلاسيكية لمفهوم الاغتراب. مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص، 1991.

ملاحم وأساطير من الأدب السامي. ترجمة: أنيس فريحة. دار النهار للنشر، بيروت، 1967.

الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر. مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965.

ابن منبه، وهب. التيجان في ملوك حمير. تحقيق ونشر مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، د.ت.

ابن منظور. لسان العرب المحيط. دار لسان العرب، دار الجيل، بيروت، 1988.

ميرهوف، هانز. الزمن في الأدب. ترجمة: أسعد رزوق. مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1972.

ناصف، مصطفى. الصورة الأدبية. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1981.

-------. دراسة الأدب العربي. دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University
www.manaraa.com

النيسابوري، الحاكم محمد بن عبد الله. المستدرك على الصحيحين. دار الكتب العلمية، بيروت، 1990.

النيسابوري، فريد الدين العطار. منطق الطير. ترجمة: بديع محمد جمعة. دار الأندلس للطباعة والنشر ولتوزيع، بيروت، ط3، 1984.

اليوسف، يوسف. مقالات في الشعر الجاهلي. وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، ط3، 2001.

ثانيًا: المجلات والدوريات

الجبر، خالد عبد الرؤوف. "**ألفة الذات... اغتراب القصيدة- طارق مكاوي في مجموعته (الرحيل داخلًا)**"، مجلة **أفكار**، عمّان، وزارة الثقافة، العدد 245، نيسان، 2009.

اللامي، جبار عباس. "**الرموز التراثية "أبجدية الروح" للشاعر الدكتور عبد العزيز المقالح**"، مجلة **أوراق**، العدد 8/7، 1998.

المسدي، عبد السلام. "**شعرنا العربي المعاصر والزمن المضادّ**"، مجلة **فصول**، مج16، عدد1، 1997.

موسى، إبراهيم نمر. "**توظيف الشخصيات التراثية في الشعر الفلسطيني المعاصر**"، مجلة **عالم الفكر**، العدد2، المجلد33، اكتوبر- ديسمبر/2004.

-------. "**ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر**"، مجلة **عالم الفكر**، العدد4، المجلد35، يونيو 2007.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

www.manaraa.com

النوري، قيس. "الاغتراب- اصطلاحًا ومفهومًا وواقعًا" مجلة عالم الفكر، مج1، عدد1، الكويت، 1979.

أبو هشهش، إبراهيم محمد. "جدل الحب والموت- قراءة في رواية "الموت الجميل" لجمال أبو حمدان" مجلة المنارة، مج9، عدد1، 2003.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

www.manaraa.com

Abstract

This study aims at elucidating the main characteristics of Alienation in the poetry of Muhammad al Qaisi manifested in four main elements: place, woman, death and ego. The study also aims at identifying the compensation forms used by the poet in a conscious and unconscious way to patch up the psychological rift and to bridge the gap between his persona and his alienated self which is considered a focal point around which many of the forms and images of alienation evolve. The compensation aspects in al Qaisi poetry were in four forms that are: the recall of traditional characters, past/childhood flashbacks, roaming and the use of Folklore and Palestinian public heritage.

The main dominant approach the researcher used throughout his study is the description and analysis approach in which he started from the poetic text giving it the greatest priority, using whenever necessary, with the poet's biographies through talk shows, his prose writings and some of the researches written about him which in total do not exceed short researches and short newspaper articles provided that the vision and the statement do not go in conflict with the statement of the poetic text and its vision as the researcher sees them.

The study also tackled the term Alienation in its wider and comprehensive sense taking the side of those who considered the term Alien and Alienation as one thing including Richard Schacht although some scholars distinguished between the two terms limiting the term Alien to being far away from the physical or spatial homeland and its belongings and considering Alienation as a form of moral, intellectual, sense of futility, lack of harmony and dissatisfaction with the society and its surroundings.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University